Należytość pocztowa opłacona gotówką.

NASZ WYRAZ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY

Cena 30 gr

Prenumerata roczna w Krakowie zł 3.50

ROK VI. NR 3.

Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4.

Marzec

Konto czekowe P. K. O. Nr. 415.385

Kraków 1939

KAZIMIERZ WYKA

O badaniu stylu w powieściach

Spory pomiędzy językoznawcami a literatami toczone w dziedzinie stylistyki rodzą się przeważnie z pomieszania dwóch zjawisk zawartych w fakcie literatury jako sztuki słowa. Z pomieszania **materiału** budowy z jej **celem.** Materiałem literatury jest naturalnie język wraz z jego całym zespołem norm, prawideł ogólnych, wraz z zasobem synonimów, odmian znaczeń zależnych od środowiska etc. Nie ma więc mowy, ażeby jakakolwiek analiza stylistyczna mogła się obejść bez dokładnej znajomości tego materiału.

Z drugiej wszakże strony — rzecz to równie naturalna — nie to urzeczywistnianie ogólno — językowych norm jest celem dzieł literackich, ale te cele mieszczą się w innej, niezależnej od materiału językowego sferze. Zadanie stylistyki literackiej, w szczególności zaś badanie stylu w powieści, polega na tym, by wychodząc od tych celów „ponadsłownych", żeby tak powiedzieć, pytać jak materiał języka zostaje zorganizowany, dostosowany do tych zadań, czy napotykamy na wyraźne przemiany norm językowych, o ile zaś stylistyczny cel utworu zostaje osiągnięty bez wkroczenia w sferę materiału „przedliterackiego". Spory zaś rodzą się z niesłusznego przekonania, że na te pytania sam materiał dzieła zdoła odpowiedzieć lub z nadziei, że każda dobitna cecha stylu odrazu się zapisuje w tym pierwiastkowym materiale i już z jego oblicza daje się odczytać. Przypatrzymy się tylko tej kwestii ostatniej, jako że jest ona najbardziej instruktywna.

Idealizm Vosslera i Spitzera, stawiający znak równości między odchyleniem od normy a właściwością psychiczną twórcy, nie cieszy się dzisiaj uznaniem, za pojmowanie stylu wyłącznie jako wyrazu psychiki indywidualnej. W tym znaku równości kryje się jednak i drugie przekonanie, naogół rzadziej podkreślane, że cecha stylu odrazu zapisuje się w materiale językowym i że właściwie tylko to jest stylem, co w pewnym odchyleniu, w pewnej nowości zdołało się ujawnić. I tak np. dobór pisarzy badanych przez Spitzera nie jest przypadkowy: Rabelais, Hugo, Péguy, Romains. Są to pisarze **charakterystyczni językowo,** u których stwierdzenie związku między oczywistymi cechami językowo - stylistycznymi a rządzącą nimi przypuszczalnie zasadą psychiczną nie przedstawia zbyt wielkich trudności. Słabość idealizmu była więc zarówno w indywidualistycznym pojmowaniu stylu, co w zaufaniu, że styl musi się odzwierciedlać w właściwościach „przedliterackich" materiału słownego.

Zaufanie to jest zawodne. Dlaczego — sięgnijmy do tekstów. Zagłębie Dąbrowskie w „Lenorze" Kadena - Bandrowskiego: „Mętne zmylone wody, jakieś drogi zbłąkane, śluzami zastawione, łyse dale zaciekiem błota naukos przejęte, rząd domków kucych, dziobatych, z dachami jak wyleniałe czapy, na bakier włożonymi. – i nic, nic, nic, — wydmuchy, sine spuchlizny przestrzeni, nagle straszliwy węzeł żelaza, cegły i betonu, z pośrodka strzela w górę ośmnaście, dwanaście, dwadzieścia pięć kominów, połączonych czarnym zrostem stali."[1]

Ten opis typowego ekspresjonisty nie trudno analizować na sposób idealistów. Cechy same się narzucają. Niezwykłe użycie słownictwa medycznego, sugerującego może bezwzględność naturalistyczną, może utajone współczucie (*zaciek* błota, *spuchlizny* przestrzeni, *zrost* stali). Silna animizacja krajobrazu przez użycie przymiotników oznaczających cechy, postępki ludzkie i nasuwających współczucie wraz z stwierdzeniem (*zmylone* wody, drogi *zbłąkane*, *łyse* dale, domki *dziobate*), czy zbliżone do tego — „dachy jak *wyleniałe* czapy, włożone na bakier". Wreszcie deformacja samego materiału językowego: nowotwór *„kucy"*, powstały z kontaminacji przymiotników *kusy i przykucnięty*. „Domki kuce" budzą podwójną assocjację znaczeniową: domki przykucnięte, małe i domki kuse, biedne, bez drzew i ogrodów. Znamy je dobrze ze Śląska i Zagłębia.

Tekst Kadena — Bandrowskiego jest znamienny dla ekspresjonistycznych odmian stylu literackiego i wydaje się, że metoda idealistyczna (przypominam dobór pisarzy Spitzera) jest prawdziwie skuteczną tylko w zastosowaniu do pisarzy tego typu. Bo tylko u ekspresjonistów styl jest wyrazem psychiki indywidualnej zapisanym w przetworzeniach materiału słownego — czyli spełnia obydwie utajone tendencje idealizmu. Ale ekspresjoniści w każdej epoce literackiej stanowią znaczną mniejszość i charakterystyczni dla stylu prądów i epok są raczej inni pisarze, u których nie zachodzi ten prosty stosunek między wyrazem a cechą.

Opis Weyssenhoffa z „Sobola i panny": „Zorza pozachodnia, pełna jeszcze słońca, rozzłocona na jednej połowie nieba, od drugiej już ścigana przez opalową, fioletem nasionkającą bladość, dawała rozpoznać, że sztywne olchy, wiotkie brzozy i krzewiny przyziemne już się owiły cieplą, zieloną gazą na zimowych węzłach gałęzi, — że na łączce leśnej, zwłaszcza gdzie mokrzej, miliony ostrych mieczyków nastawiły się do góry, bladozielone, a tu i ówdzie kaczeńce niewątpliwie krzyczą żółtymi płomykami, że już wiosna".

Nietrudno odczuć spokojne piękno tego urywka. Gdyby ktoś jednak polecił wskazać, w czym się ono mieści, w jakim nagięciu normy językowej, w jakiej odmianie znaczenia, słowem w jakiej właściwości indywidualnej, będącej rodem z psychiki autora, nie sposób spełnić tego żądania. W całym tym urywku żadne określenie (poza metaforą „kaczeńce krzyczą") nie wykracza poza spontaniczno - emocyjne normy języka. A przecież Weyssenhoff uchodzi za doskonałego stylistę. Co począć z analizą takiego stylu?

W tej sytuacji Z. Łempicki stawia postulat odindywidualizowania stylistyki, postulat skierowany przeciw idealizmowi, budzącemu złudzenie jakoby styl był zjawiskiem oderwanym od prądu, tendencji całej epoki a indywidualność pisarza stanowiła jego ostateczną podstawę. Ostrze zarzutów jest tu podwójne, bo wymierzone również przeciwko temu, jakoby styl rodził się dopiero wraz z wkroczeniem w sferę materiału „przedliterackiego". To ostrze drugie jest dla nas donioślejsze. Według Łempickiego — „badając poszczególne zjawisko stylu, czy to poszczególny utwór, czy styl jakiegoś pisarza,... usiłujemy wydobyć i scharakteryzować tę działającą w nim siłę i wykazać, jakiego starcia czy też skrzyżowania sił jest wynikiem styl objawiający się w takim czy innym kształcie". („Z zagadnień stylistyki", Rozprawa wstępna).

— — — — — — — —

W takim wypadku odzyskuje swoje prawa hipoteza działająca dedukcyjnie. Bo ażeby szukać dowodów, musimy najpierw wiedzieć *na co* dowodów szukamy — czyli bez uzasadnień musimy przyjąć pewne przypuszczenie, by sprawdzać później jego słuszność. Hipoteza dotycząca Weyssenhoffa brzmi: dla tego pisarza charakterystyczne jest skrzyżowanie dążeń realistyczno - opisowych, ograniczonych tematycznie do środowiska szlacheckiego, aprobujących to środowisko, skrzyżowanie z opisowością malarską *prawie że* impresjonistyczną. To „prawie że" zostanie za chwilę objaśnione. Styl takich powieści, jak „Soból i panna" czy „Puszcza" (najlepszych w dorobku artystycznym pisarza), rodzi się z tego, że autor zadowolony z środowiska społecznego swoich utworów wzmaga niejako to uczucie spokoju, nasycenia przez opanowaną sztukę opisu, która nigdy nie sięgnie do tych okrucieństw natury, jakie mimo zachwytów nad przyrodą widzieć będą pisarze Młodej Polski nasyceni naturalizmem. Jest to nb. jedna z głównych przyczyn, dlaczego Młodej Polsce obca była sztuka Weyssenhoffa.

Sprawdźmy hipotezę na zacytowanym zdaniu. Jest w nim wyraźna obserwacja barw zimnych i ciepłych, utrzymana jednak w ramach realizmu barw, tego co każdemu mniej więcej oku jest dostrzegalne. Gdy to pamiętamy, właściwego znaczenia nabira jedyna w zdaniu metafora (kaczeńce niewątpliwie *krzyczą*) — *żółcizna* kaczeńców jest najcieplejszym kolorem wśród opalu, fioletów, bladości, bladej zieleni, czy danych czysto rysunkowych (węzły gałęzi) i zostaje podkreśloną tą jedyną metaforą. Ale to jeszcze nie impresjonizm pełny. Oto zorza zachodnia „da je rozpoznać" kształty i barwy zupełnie *bez wpływu kolorystycznego*. Olchy mogą być sztywne, brzozy mogą być wiotkie, krzewiny mogą się owić gazą niezależnie od oświetlenia zachodu. To oświetlenie całkiem nie wywiera na nie wpływu, podczas gdy technika impresjonistyczna wymagałaby właśnie powiązania kolorystycznego, całkowitej zależności tej pory dnia i krajobrazu.

Takie też powiązanie znajdziemy w podobnym opisie Żeromskiego (początek noweli „Zmierzch"): „Między grube pnie kilku świerków, co sterczą samotnie na skraju poręby, plamiącej mnóstwem czarnych pniaków zgniło-zielony upłaz wzgórza, zsuwało się słońce, płowiąc się w miedzianym blasku, podobnym do przejrzystego kurzu, nieruchomą warstwą nawisłego nad daleką widownią. Odblaski jego lśniły jeszcze na krawędziach chmur, wyzłacając je i zabarwiając szkarłatem, wrzynały się między fałdy szarych kłębów i szkliły na wodach. W bróździach ściernisk i podorywek jesiennych, na sapowatych niwkach i świeżych karczowiskach, gdzie stały smugi wody po niedawnej nawałnicy, mieniły się rude plamy, jak kawałki szyb przepalonych. Na szare, przyklepane skiby padał, uciążliwy dla oczu, zwodniczy cień fioletowy, piaszczyste wydmy żółkły — zielska na przykopach, krzaki na miedzach miały jakieś nie swoje, chwilowe barwy".

Ostatnie słowa są najbardziej wymowne. Pisarz wie, że chwyta barwy mijające, narodzone ze specjalnego oświetlenia, sprzeczne nawet z barwą zasadniczą—„nieswoje i chwilowe". Jest tu skrzyżowanie pełnego impresjonizmu opisów z techniką powieściową, podobnie jak np. u Reymonta, Sieroszewskiego, dalszy ciąg zjawiska stylistycznego, którego etap wcześniejszy reprezentuje Weyssenhoff.

Wnioski? Badaniu stylu w powieściach, zajmując się normami wyborów składników językowych dzieła, stosunkowo rzadko natrafia na cechy, które odrazu mogą być uchwycone, bez świadomości o jaki typ pisarza chodzi, jaki prąd artystyczny nim rządzi. Cecha stylu może być w powieści bardzo wyraźna, a nie stawać się przetworzeniem materiału, nagięciem normy. Styl w powieści posiada sferę samoistną, która może lecz nie musi docierać do dziedzin, gdzie wyłącznie panuje lingwistyka. Stylistyka posiada przeto swobodę w wyznaczaniu problemów, nigdy nie wyznaczy ich *materiał* dzieł literackich, zawsze ich *cel*.

Inaczej naturalnie przedstawiają się te sprawy w poezji, gdzie związki pomiędzy słowem jako materiałem, a słowem jako celem twórczości są bardziej bezpośrednie. Powieść natomiast posługuje się przede wszystkim warstwą znaczeń, warstwą komunikatywną języka, ta zaś nie poddaje się operacjom, bezpośrednim przemianom, dozwolonym poezji, jaka tylko sugeruje znaczenia. W powieści podobne postępowanie jest niemożliwe. Powieść np. któraby zawierała na swych trzystu stronach ten sam procent nowotworów, co przeciętny wiersz Leśmiana, byłaby zupełnie nieczytelna. To sama ze składnią poetycką: powieść napisana całkowicie według składni Przybosia byłaby tak samo nieczytelną, jak powieść na modłę Leśmiana. Nawiasem mówiąc w tym widzieć należy przyczynę, dlaczego awangarda nie może wyjść poza lirykę: jej główne zdobycze nie dają się zastosować z powodzeniem w górującym dzisiaj gatunku literackim i to właśnie wywołuje słabość -socjalno-literacką awangardy.

Tak więc styl powieści jest na pierwszym miejscu tworem prądów ponad osobowych, tendencji epoki, rzadkiej zaś tworem indywidualnym niespotykanym u innych pisarzy. Sfera zjawisk literackich wyznacza ów styl, sfera zjawisk językowych może się w nim odbijać, być kształtowaną, ale nie ona rozwojem stylu kieruje, ani też nie ona wyznacza zasięg pytań i odpowiedzi w badaniu.

---

[1]) Zacytowany urywek w ostatnim przerobionym wydaniu „Czarnych skrzydeł" nie został zmieniony. Oznacza to, że mamy tutaj tekst typowy, do którego pisarz zawsze się przyznaje.

ARTUR SANDAUER

Powieść o udawaniu

O „Ferdydurke" Gombrowicza

Udawać znaczy maskować swe prawdziwe uczucia. Lecz czyż wiemy, co w nas jest prawdziwem? — Wyobraźmy sobie człowieka bojaźliwego, który przymusza się do śmiałości. Bez wątpienia, jeśli czynić to będzie w sposób wymuszony, uznamy, że udaje. Lecz jeśli naturalnie? Ktoś, kto tak udatnie udaje śmiałego — powiemy wówczas — musi być w gruncie rzeczy śmiałym. Tylko nieudatne udawanie jest zatem udawaniem; udatne nazywa się szczerością... Co więcej, po pewnym czasie — i tu dopiero zaczyna się tragedia — ów człowiek, przyzwyczajony do własnej śmiałości, nie potrafi sam rozeznać, ile w niej sztuczności, a ile przyrodzenia. Ktoś byłby może skłonny nazwać prawdziwym stan wcześniejszy, późniejszy zaś, z rozmysłem wytworzony — udanym. Któż jednak wie, czy i tamten, wcześniejszy nie został w przeszłości zbyt zamierzchłej, by o niej pamiętać, wytworzony z rozmysłem? Każdy nasz gest, dziś najnaturalniejszy, był kiedyś wynalazkiem lub naśladownictwem. Gwałt, jakiego dokonuje świadomość na nieświadomości, odbywał się zawsze; i wszelka nieświadomość jest tylko dawną, zapomnianą świadomością. Nie ma w nas niczego, co byśmy mogli nazwać absolutnie prawdziwym: jest ono prawdziwe tylko w stosunku do tego, późniejszego, które je teraz luzuje; lecz udane w stosunku do tego, co je poprzedziło, które znów samo... I tak dalej w nieskończoność. Jesteśmy warstwami kolejnych udawań.

Lecz ta świadomość, która narzuca nam swe każdorazowe przemiany, czemże jest, jeśli nie funkcją społeczną, czułkami, którymi dotykamy naszego otoczenia? Raz po raz fałszujemy nagromadzoną w nas przeszłość na korzyść, lub na niekorzyść, lecz zawsze w stosunku do: pewnych konfiguracyj zewnętrznych. Idea ta wymagałaby stworzenia nowej psychologii: nie tej, absolutnej i statycznej, która traktuje człowieka jako coś, co się już stało i co tylko działa; lecz relatywistycznej, która by ukazała, jak każda nasza decyzja zadaje kłam poprzedniej; jest skokiem w nieznane, rzuceniem się na oślep w boczną uliczkę, próbą rozwiązania płynnych węzłów, zawiązywanych przez czas; jak, zamiast kontynuować, zdradzamy siebie z każdą chwilą; jak wciąż dorzucamy coś do nas dotychczasowych, na coś się stylizujemy, do czegoś dostosowujemy, stroimy miny i grymasy: jak świadomość, ów języczek równowagi nieświadomości, każe nam przybierać najdziwniejsze i najmniej nasze pozycje, byle nie spaść z liny sytuacji; i ile maskowanych poślizgnięć składa się na nasz równy krok...

Zawodzą nas tutaj pojęcia determinizmu i indeterminizmu, za pomocą których usiłowalibyśmy wymknąć się rzeczywistości: psychologia ta jest deterministyczna, bo demonstruje naszą zależność od faktów: jeśli coś robimy, to dlatego, że sytuacja uniemożliwia nam zrobienie czegokolwiek innego, ale zarazem indeterministyczna, bo ukazuje, jak każdy nasz czyn jest dla nas samych nowym i niespodzianym. Godzi ona te antynomie i wprowadza je na jakieś wyższe piętro syntezy. „Świat istnieje tylko dzięki temu, że zawsze za późno się cofać" — powiada Gombrowicz w pewnym miejscu „Ferdydurke". W scenie na podwórku gimnazjalnym każdy z aktorów, po wypowiedzeniu czegoś, cofa się o krok, „tak jakoś głupio to zabrzmiało". Jest to humorystyczna realizacja naszej idei. Czyny i słowa, wyciśnięte z nas przez sytuację, przerastają nas, dorzucają do nas coś obcego i fałszywego, czegobyśmy się chętnie wyrzekli; zostają one nam wydarte przez pewien automatyzm społeczny, przez to, że wszyscy tak robią, że ktoś, kto na nas patrzyłby w tej chwili, oczekiwałby takich właśnie postępków; dopiero ex post dotwarzamy dla nich tłumaczenie, łączymy je niejako z nami dotychczasowymi, wmawiamy w siebie i w innych, że taki był nasz przedustanowiony, najistotniejszy zamysł. W wypadkach krańcowych prowadzi to do paradoksalnej zasady, że nie czyny z zamiarów, ale zamiary z czynów się rodzą. Młodziak daje w twarz Pimce na oślep, prawie niechcący, ale później będzie święcie przekonany, że kierowało nim ojcowskie oburzenie przeciw temu, kto dybał na cnotę jego córki. Podobnie „Pylaszczkiewicz, zanim odpowiedział (na propozycję Miętusa) zmierzył go spojrzeniem jasnym i łagodnym, ale pełnym wewnętrznej mocy. A z takim spojrzeniem nie mógł odpowiedzieć inaczej, jak mocno. Odpowiedział tedy, cofając się o krok: — Za ideały gotów jestem oddać życie". (str. 40). Spojrzenie, przypadkowe może, narzuciło mu odpowiednie słowa. Musiał podporządkować się własnemu spojrzeniu.

Stąd pochodzi Gombrowiczowska filozofia cząstki. Objaw chwilowy, forma przypadkowa, zwłaszcza gdy jest społecznie chwalebna, usiłuje gorączkowo uzgodnić z sobą całą naszą treść dotychczasową, choćby kosztem fałszerstwa, byle mieć się skąd wywodzić, byle znaleźć sobie przyczynę. Ona, która jest tylko cząstką, dorysowuje do siebie jakąś fikcyjną całość, wmawiając sobie tę hypotetyczną genealogię, której sama jest raczej sprawczynią, niż potomkiem. Tak ów, wspomniany przez Gombrowicza, autor, który wskutek pierwszej swej książki zyskał opinię pisarza heroicznego, tak długo upodabniał się do tej swojej części, aż wreszcie pod koniec kariery pisarskiej był już taki sam heroiczny — jak jego dzieło.

Demonstracja bezpośrednia tych zależności: treści od formy, człowieka od sytuacji, ducha od ciała, całości od cząstki — jest w powieści już choćby dlatego niemożliwa, że zamieniłaby ona ją w traktat lub, co gorsza, w powieść psychologiczną. W obawie tej alternatywy należy uciec się do dowodu niewprost, demonstrując słuszność naszą za pomocą niedorzeczności twierdzenia przeciwnego. Absurd, którym posługuje się Gombrowicz, jest niczym innym, jak właśnie takim dowodzeniem per absurdum. Wykazuje on, że w wypadkach, gdzie normalne dopasowanie człowieka do sytuacji, zamiaru do czynu etc. nie udaje się lub jest utrudnione, gdzie, innymi słowy, zawodzi stara komedia międzyludzka, wyzwala się coś, co można by nazwać nonsensem zumiały zamiar. I dlatego bohater w chwili, psychologicznym, czyny bezcelowe i groteskowe, pochodzące jedynie z potrzeby zrobienia czegokolwiek.

Przypuśćmy na przykład, że przystosowanie treści do formy, wskutek ich wzajemnego oddalenia, wymaga fałszerstwa zbyt wielkiego, aby mogło ono, jak zwykle, przejść gładko i nieświadomie. Grozi nam wówczas rozświetlenie naszej ciemni fotograficznej, owej garderoby psychicznej, skąd czyny nasze, przebrane już i zaopatrzone w sens społeczny, wychodzą na widownię międzyludzką. Tak w „Ferdydurke": bohater pragnie uciec z dworu, ale nie może bez kolegi; a ten znów nie chce bez parobka: musi zatem porwać parobka. Idzie więc w nocy, boso, do kuchni, aby go zmusić do wspólnej ucieczki. Ale ten czyn jest, wskutek zawikłanych okoliczności, zbyt odległy od zamiaru, który go zrodził, zbyt niepodobny do niego. Każdy, kto ujrzałby tę scenę nocną, podłożyłby pod nią treść zgoła odmienną; byłby pewien, że panicz chciał uwieść lub porwać panienkę. Bo do chodzenia w nocy, boso, po komnatach dworu nadaje się, według mitu społecznego, całość inna, miłosna, a nie jakieś — porywanie parobka. I bohater przyjmuje tę społeczną i normalizującą interpretację swego czynu. Zamiast parobka — porywa panienkę, zamiast wariactwa — wybiera skandal. Zauważmy, jak dziwnie brzmi śmiech, którego powody nie są ogólnie, społecznie znane: śmiech do siebie, nawet śmiech nad książką. Bo to jest właśnie szaleństwo: czyn, za którym nie kryje się żaden odrazu, na pierwsze wejrzenie, zrozumiały zamiar. I dlatego bohater w chwili, gdy nie znalazł jeszcze miłosnej interpretacji dla swej nocnej eskapady, ale gdy już, wskutek obecności ludzi, zarzucił prawdziwą, lecz nie dającą się społecznie utrzymać, parobczańską — rzuca się na oślep w nonsens, w czyny groteskowe i fantastyczne. Jest to chwila, gdy straciwszy stare, lecz nie zyskawszy jeszcze nowego usprawiedliwienia dla swego czynu, człowiek, nie wiedząc, co z sobą począć, dokąd się zaliczyć, na co stylizować, miota się, wytrącony ze wszystkich kolein, obłędny.

Dostosowanie treści do formy, przybranie postawy psychicznej, dorobienie sobie miny jest szczególnie trudne w tych sytuacjach, gdzie uczestnicy nie rozumieją swych wzajemnych pobudek. Tak w scenie nocnej u Młodziaków inżynier, nie rozumiejąc, co tu robi Pimko i Kopyrda, nie wie, czy ma się zachować jak ojciec czy też jak nowoczesny inżynier, Pimko znów — czy ma być uwodzicielem, czy też chorym na żołądek staruszkiem. Nie wiadomo właściwie, co robić. Jest to sytuacja, w której normalne społeczne udawanie nie udaje się: przerwa w komedii ludzkiej, odkrycie błyskawiczne między dwiema maskami nagiej i nienazwanej twarzy. I oto pojawiają się automatycznie, jedynie dla wypełnienia tej przeraźliwej próżni i zastoju, czyny byle-jakie, potrzeba zanurzenia się w kłębowisku, choćby absurdalnym, lecz ruchomym. Zapewne, skandal jest lepszy od szaleństwa. Ale nawet szaleństwo jest lepsze od pustki.

W najtragiczniejszym położeniu znajduje się tu bez wątpienia Młodziak, który, jako ojciec i pan domu, powinien działać. Ma on, jak się rzekło, do wyboru dwie treści, dwie interpretacje swej roli: jużto może grać mściciela honoru swej córki, jużto nowoczesnego inżyniera czy nawet konwencjonalnego pana domu. Nie rozumiejąc jednak sytuacji czyli zamiarów innych osób, chwieje się bez możności rozstrzygnięcia między tymi dwiema pozami. Skutki niezdecydowania są katastrofalne: bo oto, gdy, rozwścieczony, podskakuje do Kopyrdy, by go, w myśl interpretacji honorowej, spoliczkować, przypomina sobie w ostatniej chwili, w myśl interpretacji konwencjonalnej, że nie wypada przecie dorosłemu bić po twarzy smarkacza i chce się cofnąć, lecz, nie mogąc powstrzymać rozpędu, łapie go za — podbródek. Z dwóch zwalczających się postaw psychicznych wyniknął ten czyn skośny, absurdalna wypadkowa nie dających się przeprowadzić linij. W terminologii Gombrowicza zwie się to kiksem lub skosem psychicznym.

Jeśli w logice pośrodku między sprzecznymi twierdzeniami mieści się tylko absurd, to w praktyce między przeciwnymi treściami pozostaje jeszcze trzeci wybieg — kiks, niedozwolone uchylenie się prawidłom gry społecznej; jak ktoś, kto nie mogąc wygrać, a nie chcąc przegrać, ma jeszcze jedno wyjście: zburzyć partię; jak w „Filidorze" Gombrowicza mistrz Analizy, który, mając do wyboru, w pojedynku z mistrzem Syntezy, zabić go lub być zabitym, odrzuca obydwie te możliwości, przynoszące na równi triumf jego przeciwnikowi, któremu zależy na honorowym załatwieniu sprawy — wymyka się regułom gry i strzela w bok — prosto w palec profesorowej. Co prawda, czyn ten jest rozmyślny; kiks zaś idealny byłby niezamierzony, wynikły z dwóch niweczących się nawzajem chęci. W istocie, głębiej rozważona akcja „Ferdydurke" jest cała nieustannym kiksem. Bohater, wsadzany wciąż między pary antynomij, równie mu przeciwnych, między Miętusa i Syfona, nowoczesność i staroświeckość, ziemiaństwo i chłopstwo, konwenans i antykonwenans, zmuszony do wyboru między nimi — kiksuje, robi coś, czego początkowo nie chciał, znajduje w jakimś nowym wymiarze psychicznym **trzecią możliwość**, sprzeczną z obydwoma, sprzecznymi z sobą. Można by rzec, że cała książka, tytuł włączywszy, jest taką jedną wielką Trzecią.

„Robi coś, czego nie chciał..." W tym mieszczą się może wszystkie kombinacje „Ferdydurke": człowiek, który, przerośnięty i zaskoczony przez sytuację przystosowuje się do niej gwałtem lub, jeśli bez skutku, popełnia czyn bezcelowy. Dotychczas działo się to wszystko w życiu. Cóż jednak, gdyby przenieść tę metodę do kompozycji literackiej, gdyby bohater robił to, czego nie chce — autor? Lecz cóż to znaczy? Czyż bohater może postępować wbrew woli pisarza, skoro jest właśnie jej urzeczywistnieniem? Warto jednak zastanowić się, jak powstaje normalna akcja powieściowa. Punktem wyjścia jest tu dla autora pewien cel do osiągnięcia, efekt końcowy. To też szereguje on zdarzenia niejako w tył, od owego końca ku początkowi, eliminując wszystkie elementy niecelowe, aby po linii możliwie najprostszej doprowadzić do upatrzonej mety. Nigdy nie zdarzy się bohaterowi w drodze na rozstrzygające spotkanie poślizgnąć się i zwichnąć nogę; ani dostrzec w momencie wyznań, że jest nieogolony. Co najwyżej, jakiś nieodpowiedzialny humorysta pozwoli sobie czasem na tę pospolitość, ale i on tylko jednorazowo, nie czyniąc z niej metody.

Jakże daleka jest od wszelkiego realizmu ta nagminnie w powieści realistycznej stosowana technika teleologiczna. Gdyż w rzeczywistości, poza człowiekiem, nie ma szeregów celowych, lecz tylko przyczynowe, idące od początku, nie od końca. „Filibert dzieckiem podszyty", nowela, wtrącona do „Ferdydurke", jest — jakkolwiek paradoksalnie to brzmi — próbą takiej najściślej realistycznej kompozycji, która nie kroczy po linii prostej ku upatrzonemu celowi, lecz idzie za biegiem przyczyn, zbaczających częstokroć, kiksujących t. zn. wywołujących zgoła niezamierzone skutki, które znów same obradzają w sposób równie niespodziewany itd.... Stąd ów refren: „Jak trudne i zdradne jest życie, jak nieobliczalne". Podczas zawodów tenisowych pewien pułkownik, chcąc się popisać wobec widzów i narzeczonej, strzela do piłki w locie; kula jednak, przeszedłszy przez piłkę, rani pewnego przemysłowca-armatora; jego żona, nie mogąc dosięgnąć pułkownika, wymierza we wzburzeniu policzek najbliższemu sąsiadowi; ten jednak, będąc epileptykiem, dostaje ataku; wobec czego siedzący obok pan skacze w szalonym popłochu na kark poniżej siedzącej damy, która ponosi

---

JÓZEF ANDRZEJ FRASIK

MOJA POLNA

Wołała chustami ranek i gołębie
a przed dom, skrzypiąc dniem, zajeżdżał wóz.
Było błękitnie i śpiewnie,
było:
za łąkami, za polem, zagubione dzieciństwo wzgórz.

Wiała chustami siwymi, wiała
i matka i jesień i wiatr —
a ręce jej drobne,
a oczy jej dobre,
a z dłoni?
Hej rośnie, hej dzwoni, waziutki strumyczek lat!

Przykołysz rankiem, jak obłoki — młodość;
do skroni przyłóż jej słowa:
jak skrzypienie mebli jej oddech:
ręce jak gałązki zielone i młode!
Jeśli idziesz, przystań; jeśli mówisz szeptem, zamilcz!
Patrz: oto po powietrzu płynie, niebieską chustą woła
i zaraz do jej dłoni przylatują wróble, gołębie i wiatr!

Za łąkami rośniesz jak echo;
cienie ciemne pod oczami — ;
na schodach stajesz, gdy idziesz: czekasz.
W kąciku popłaczesz.
— Moja Droga!
— Moja Polna!
Bądź błogosławiona między łąkami

i wyskakuje na plac, unosząc go na sobie całym pędem. Itd... Zazwyczaj autor powieściowy uwzględnia tylko zamierzone skutki przedstawianych zdarzeń: jeśli np. opisuje furgon, jadący nocą przez ulicę, uda się z nim na miejsce przeznaczenia; nie zajmie się natomiast kimś, kogo turkot przypadkiem obudził ani też nieprzewidzianym wynikiem tego przebudzenia — chyba, że o nim właśnie chciał napisać nowelę. Natomiast „Filibert dzieckiem podszyty" pozostawia zdarzeniom swobodę; wydaje się, jakoby nie podlegały one szeregującej i celowej woli autora. I jeśli przesadnym byłoby sformułowanie, że bohaterowie czynią tu co innego, niż chce autor, to w każdym razie nowela ta **wywołuje wrażenie** jakoby czynili co innego i wymykali się ustawicznie jego pisarskiej tyranii. A o wywołanie złudzenia przecież właśnie chodzi...

Jeśli „Ferdydurke" w całości jest satyrą na konwencjonalność czynów ludzkich, to „Filibert" — na konwencjonalność kompozycji literackiej. Jeśli tam o człowieka, tu chodzi o sztuczność autora, która jest kontynuacją tamtej. Podczas gdy człowiek dotwarza do swego czynu ex post społeczny cel i interpretację, starając się zatuszować wszystko, co się z nią nie zgadza i przekonać siebie i innych, że taka była jego początkowa i istotna intencja, to autor, tworząc już na tym fikcyjnym gruncie, kształtuje czyny swych bohaterów tak, jak gdyby nie było w nich zgoła elementów niezamierzonych, a same swe utwory, jak gdyby zdarzenia, posłuszne jego pisarskiemu celowi, nie śmiały ani na chwilę zboczyć z głównego gościńca. „Filibert" natomiast bierze jako punkt wyjścia nie intencję autora, ale jakiekolwiek zdarzenie, śledząc jego automatyczne obradzanie i wielokierunkowe fale. Zamiast konstrukcji celowej mamy tu przyczynową. Stąd ów fantastyczny i sobiepański początek: „Wieśniak z Paryża pod koniec osiemnastego stulecia miał dziecko, to dziecko miało znowu dziecko, a to dziecko znowu miało dziecko i znowu było dziecko; a ostatnie dziecko jako champion świata grało mecz tennisowy na korcie reprezentacyjnym paryskiego Racing Klubu...". Znak, że rozpoczynamy skądkolwiek, bez zamiaru dojścia gdziekolwiek, nacinamy w jakim bądź punkcie ciągły bieg zdarzeń.

Jest to jednak tylko pozór. „Filibert" chce dać wrażenie automatyzmu, nie jest jednak pisany automatycznie. Niespodzianki jego kryją kierunek i pewną regularność, przeciwną co prawda zwykłej regularności działań ludzkich. Na ogół bowiem reakcja nasza równa się wywartej na nas akcji. Na każdy czyn nas dotyczący odpowiadamy symetrycznym. Obrażeni obrażamy, przeproszeni przebaczamy. Gorzej już jest, jeśli nie wiemy, czy obraza była rozmyślna: wahając się jaką intencję przypisać drugiemu, nie wiemy, jaką postawę przybrać sami. Bo czyn nieumyślny jest to taki, w którym treść i forma, rozdwojone, już się nie pokrywają; nie wiemy zatem, na które z nich reagować. Jeśli skumulujemy cały szereg takich nierozmyślnych czynów, wówczas każdy z nich, co prawda, będzie się jeszcze łączył z formą poprzedzającego i z treścią następnego, ale z niczem dalszym. Tak np. policzek, wymierzony przez żonę armatora sąsiadowi jest, przypadkową co prawda, odpowiedzią na strzał pułkownika. Natomiast nie ma on już żadnej łączności z intencją pułkownika, który chciał tylko zaimponować narzeczonej, nie zaś zranić armatora. Policzek reaguje zatem tylko na formę, nie na treść jego czynu. Równie niezwiązany z policzkiem jest jego skutek — atak epileptyczny sąsiada. Żona armatora, dając mu w twarz, mogła się spodziewać tylko jego oburzenia tj. treści jego reakcji, lecz nie jej formy — ataku epileptycznego. Itp.... Otrzymujemy w ten sposób serię zdarzeń, które, z osobna uzasadnione i połączone, tworzą jednak całość absurdalną, gdzie między końcem a początkiem nie ma żadnej widomej łączności. Linia prosta, wiążąca zazwyczaj działania ludzkie podlegnie tu szeregowi kolejnych i nieznacznych odchyleń, aby w sumie osadzić nas w czystym nonsensie. Już każdy z czynów z osobna, będąc nieumyślnym, zawierał w sobie pewną dozę bezcelowości; lecz dopiero wszystkie razem stworzyły sytuację absolutnie bezcelową, jak ta: „I naraz, zwolna, stępa, oklep, na rasowych, cienkich w pęcinnie, eleganckich i strojnych kobietach jeło podjeżdżać do markizy de Filiberthe nie mniej niż trzydziestu sześciu panów..." Zapomocą tego maksymalnego odchylenia formy od treści, czynu od zamiaru egzemplifikuje Gombrowicz te odchylenia minimalne, których dokonujemy codzień. Jeśli drobne nierówności i asymetrie, tak zręcznie przez nas maskowane, mogłyby przy sprzyjających okolicznościach doprowadzić do absurdu, to, wynika stąd, że tkwi w nas ciągle potencjalnie. Choć mało prawdopodobny, jest on jednak możliwy i wystarczyłby zbieg rzadkich coprawda, lecz jednak zdarzających się przyczyn, by go rozpętać. Nie ma niemożliwości, są tylko mniejsze lub większe prawdopodobieństwa — uczy fizyka nowoczesna. W odróżnieniu od innych pisarzy Gombrowicz produkuje swój absurd racjonalnie, uwzględniając wszystkie logiczne i fizyczne prawa: nie igra on, jak inni, bezprzyczynowością, lecz tylko bezcelowością sytuacyj.

Jest to właściwie technika sceny u Młodziaków, przeniesiona do groteski absolutnej. Jak tam każda osoba miała jakąś swoją rację, lecz nie rozumiała racji innych, wskutek czego całość była bez związku, tak tutaj każdy czyn ma jakieś swoje uzasadnienie; fałszywym jest tylko sposób, w jaki ten, kto go popełnia, reaguje, a zatem interpretuje czyn poprzedni: tak, że i tutaj można mówić o wzajemnym nieporozumieniu. Tylko że tam sytuacja odrazu była niezrozumiała dla uczestników; tutaj zaś niezrozumiałość jej narasta w czasie: toteż tam absurd objawia się odrazu; tu zaś dopiero w końcowym wyniku sytuacji, w którym sumują się drobne asymetrie każdego zdarzenia. Rzecz godna uwagi, że tylko pierwsza połowa „Filiberta" składa się z czynów nieumyślnych; w drugiej zaczynają znów działać zupełnie świadome naśladownictwa: w ślad za owym pierwszym widzem, który skoczył w popłochu na głowę damy, siedzącej poniżej, idzie najpierw pewien marzyciel z Tuluzy, potem mniej kulturalna część publiczności, wreszcie bardziej kulturalna część publiczności. Jest w tem wspaniała parodia mechaniki ludzkiej: bo oto okazuje się, że ten sam zmysł naśladownictwa, który zazwyczaj, każąc nam upodabniać się do innych, jest czynnikiem równowagi, tutaj, znalazłszy się wobec nonsensu, staje się jego automatycznym przewodnikiem. W sytuacji, doprowadzonej już uprzednio do absurdu, zamiast, jak zwykle, łagodzić i tuszować nierównoległości, potęguje on i rozmnaża je tysiąckroć.

Kierowana osobistymi racjami bohaterów, akcja „Filiberta" zapędza się daleko od wszelkiego znaczenia społecznego, aby nagle ocknąć się i z przerażeniem dostrzec, na jakie bezdroża zaszła, jak niepojęta dla każdego, ktoby ją ujrzał tylko w tym punkcie, nie znając jej przebiegu. To osobiste zagalopowanie się poza sens społeczny jest jednym z najogólniejszych problemów „Ferdydurke". W pewnym miejscu bohater dostrzega nagle, że w towarzystwie pensjonarki z Pimki wyłazi starość. Dziwi go to. Zawsze wydawało mu się, jakoby belfer był istotą wieczną i ponadczasową. I zadaje sobie pytanie: „Stary czy profesor?" Lecz nagle budzi się z niedorzeczności tej formuły: „Jakto — stary czy profesor? Dlaczegóżby nie mógł być starym profesorem?" Przenośne, a więc osobiste, powiedzenie, że belfer jest istotą ponadczasową, zostało nagle zastosowane dosłownie, a więc społecznie: „Stary czy profesor?" Przenośnia jest to pewien język prywatny; brać ją dosłownie znaczy wcielić ją do języka ogólnego; i na tym terenie okazuje się ona nonsensem. Podobnie, mówiąc o Kopyrdzie, że nogi u niego wysuwają się na plan pierwszy, na czoło, dochodzi nagle do groteskowej formuły: „Nogi ma na czole", by nagle ocknąć się z przerażeniem: „Potarłem czoło ręką: Sen? Jawa?" — To przeniesienie wnętrza na zewnątrz, to realizowanie praw osobistych na terenie społecznym jest podstawą całej mitologii Gombrowiczowskiej: jeśli Bladaczka pokazuje Gałkiewiczowi fotografie żony i dziecka, by go wzruszyć i nakłonić do zachwycania się Słowackim, to nie czyni on tego, co czyniłby w rzeczywistości, lecz tylko to, co myśli: realizuje siebie; podobnie, jeśli bohater, chcąc oszpecić Młodziakównę, wrzuca muchę, odartą ze skrzydeł do jej sportowego pantofla, to nie kazi on tem przecie rzeczywistej Młodziakówny, która o tym nawet nie będzie wiedzieć, lecz tylko kazi ją w sobie, swoje wyobrażenie o niej. Akcja jest mentalna, jak we śnie: dzieje się wśród fantomów psychicznych, którym nadano ciała. Jest to rzeczywistość duchowa uzewnętrzniona lub, jeśli kto woli, rzeczywistość zewnętrzna uduchowiona.

Natrafiliśmy tu na drugi na pozór sprzeczny z dotychczasowym, kierunek dzieła Gombrowicza. Bo jeśli poprzednio chodziło o kształtowanie treści przez formę, to tutaj na odwrót spotykamy się z treścią, która,



ZYGMUNT WALISZEWSKI **MARTWA NATURA**

nie licząc się z żadną rzeczywistością, usiłuje za wszelką cenę stworzyć sobie odpowiedni kształt. Można by przypuścić, że jest to wcześniejsza, młodsza warstwa dzieła Gombrowicza: już to, że przekonanie o nieistnieniu formy absolutnie prawdziwej, stanowi sedno jego książki, świadczy, jak palącem było dla niego kiedyś to zagadnienie. W pierwszym rozdziale przed wejściem Pimki, który mu narzuci formę cudzą, nosi się on z zamiarem napisania „dzieła własnego, takiego jak on, identycznego z nim, wynikającego wprost z niego, dzieła suwerennie przeprowadzającego własną swą rację przeciw wszystkiemu i wszystkim" (str. 20).

Odczłowieczenie człowieka: odwartościowanie uczuć; sprowadzenie ich do przyczyn: wierszy miłosnych do łydki, dzieła sztuki do ambicyj i porachunków, wszystkie te zarzuty, jakie niektórzy czynią „Ferdydurke", upadają wobec tego kontrargumentu: że jest to książka, obiektywizująca rzeczywistość duchową i która równie mocno zaszczepia człowieka w świecie, jak świat w człowieku. Ta dwoistość jest może najogólniejszą z antynomij tego pisarza, który właściwie nie ma twierdzeń, lecz tylko problemy. Umieszczony w tym pogranicznym punkcie, gdzie odbywa się przemiana działania automatycznego, przyczynowego w celowe, cząstek w całości, świata w człowieka, gdzie nie-ludzkie zostaje nazwane po ludzku, czujny na wszystkie oszustwa, jakich wymaga przetłumaczenie wielości świata na jedność doznania — ma on widok otwarty na obydwie strony. Dostrzega spojrzeniem infantylnym, cząstkującym to kłamstwo unifikacji, z którego rodzi się człowiek i którego nie widzą dorośli; czyż znaczy to jednak, że odmawia mu prawa istnienia? Postawiony między konwenansem i antykonwenansem, Gombrowicz wybrałby zapewne to samo udawanie, które demaskuje; bo — jak sam powiada — „nie ma ucieczki przed gębą, tylko w inną gębę", przed fałszem społecznym tylko w inny...

...Są to te same, na wpół-dziecinne, na wpół-demoniczne, drogi myśli, na które zeszli niegdyś sofiści megarejscy, gdy, chcąc wykazać rozmówcy, jak płynne są pojęcia ludzkie, pytali go, czy pewna, podana przez nich, ilość ziaren fasoli czyni kupę; by, odejmując po jednemu, ponawiać raz po raz pytanie; i wreszcie, gdy tamten w pewnej chwili nagle zaprzeczył: „Jakże to — powiedzieć triumfująco — więc różnicę między kupą a nie-kupą stanowi jedno ziarnko?" Na tej drażniącej granicy między ilością a jakością igra właśnie Gombrowicz, gdy w „Filidorze dzieckiem podszytym" każe mistrzowi Syntezy syntetyzować kochankę mistrza Analizy za pomocą kupy pieniędzy tak olbrzymiej, że nie może już ona rozbić jej na cząstki i musi poddać się wyższym całościom pojęciowym, jako to: Jaźń, Honor, Ludzkość.

Powiada gdzieś Gombrowicz, że w dziwnej łączności i analogii „Filiberta" z „Filidorem" kryje się ostateczny, sekretny sens dzieła. Zdarzyło się niektórym krytykom wziąć tę wypowiedź na serio. Obawiam się jednak, czy najgłębszym zadaniem krytyki nie jest właśnie branie na serio wszystkiego, co autor lekkomyślnie lub przekornie powiedział. Jest w tym jakieś misterium, jedno z tych właśnie, którym Gombrowicz poświęcił swą ironiczną uwagę, że wszystko, co kiedykolwiek wypowiedzieliśmy lub zrobiliśmy, łączy się w pewien sposób poza naszymi plecami lub że przynajmniej można je połączyć. Tak też w przypadkowej analogii „Filiberta" z „Filidorem" da się odnaleźć sens głęboki i symboliczny. Bo cóż to jest „Filibert"? Szereg automatycznych czynów, pod które każdy z uczestników podkłada interpretację celową tak, jak gdyby były one umyślne, reagując na ich formę tak, jak gdyby pokrywała się z ich treścią: aż wreszcie ten ciąg nieporozumień zostaje ukoronowany pojawieniem się markiza Filiberta, który podkłada pod to wszystko jeszcze jedną interpretację celową: honorową i moralną, posądzając Bogu ducha winną publiczność, jadącą, bez żadnych zaczepnych intencyj, oklep na swoich damach, o chęć obrażenia jego żony i ciskając w tłum garść biletów wizytowych. Tak jak my sami łączymy w tej chwili „Filiberta" z „Filidorem" w całość symboliczną, tak on łączy tę wieloraką, przypadkową maskaradę jezdną w całość honorową. Czyż posuniemy się zbyt daleko w interpretacji całościowej, jeśli powiemy, że nie tylko nowela „Filibert" odpowiada ściśle „Filidorowi", ale także sam Filibert samemu Filidorowi; że to, co mistrz Syntezy czyni wobec kochanki mistrza Analizy, syntetyzując i wszczepiając w nią pewne wyższe całości, to samo Filibert wobec ze wszech miar zdemoralizowanej i rozpierzchłej sytuacji? Działanie automatyczne, które chce uchodzić za celowe; całość, która powstała z cząstek i chce o tym zapomnieć; forma, która fałszuje treść lub się pod nią podszywa — wszystkie te różnorodne pojęcia czyż nie oznaczają tej samej nadrzędnej problematyki; przemiany wielości świata w jedność poznania? I czyż najdoskonalszego przykładu tej, dokonującej się wśród olbrzymich fałszerstw, przemiany nie dostarcza sam krytyk, gdy próbuje zunifikować dzieło tak wielokierunkowe i tak cząstkowe, jak „Ferdydurke"; i w każdej, przypadkowej może, formie doszukać się zamierzonej treści? I czyż samo nasze studium nie jest jeszcze jednym dowodem na poparcie naszej tezy? Bo, zapominając o niezliczonych obliczach tej książki, humorystycznym, humanistycznym, społecznym, satyrycznym, infantylnym, demonicznym, usiłujemy ją całą pomieścić w pojęciach filozoficznych, syntetyzując — jak Filidor, jak Filibert, jak tylu innych bohaterów Gombrowiczowskich, których nie wyliczę.

I oto toczy się w „Filidorze dzieckiem podszytym" pojedynek między profesorem Syntezy a profesorem Analizy, ten sam, który poprzednio między Syfonem a Miętusem, który w całej naszej epoce między całością całkującą a cząstką cząstkującą, ten sam, który w naszym studium. I któż zwycięży? — zapyta ciekawy czytelnik. Właściwie mistrz Analizy, uchylając się symetrii i strzelając w bok; ale kiks jego stał się podstawą nowej symetrii i odtąd już obaj profesorowie systematycznie, syntetycznie i analogicznie strzelali nie ku sobie, lecz w bok. Tak to nawet mistrz Analizy musi się poddać prawom boskiej symetrii: „Filidorowi dzieckiem podszytemu" odpowiada „Dzieckiem podszyty Filibert"; i „Ferdydurke" ma — jak zapewnia nas krytyka — świetną i niezwykle prawidłową konstrukcję.

Spostrzeżenia i pytania

Dając w tym i poprzednim numerze prospekt działu „spostrzeżeń i pytań“ Redakcja zamierza stworzyć azyl dla tych niepochwytnych a po selekcji niejednokrotnie cennych przejawów myśli literackiej, które z różnych względów nie mogą wydostać się na powierzchnię. Co dzień trafiają się nowe obserwacje literackie, narzucają się nieoczekiwane uwagi, których nie da się włączyć w obręb przygotowywanych prac, bo są zbyt luźne, zbyt drobne i jednostkowe, zbyt niegotowe. **SPOSTRZEŻENIA** takie, które dla innych **mogą** być ważnymi impulsami i ilustracjami, zapadają się w nas tak błyskawicznie, jak się pojawiły; co najwyżej wypowiada się je nieraz rozrzutnie (jeśli kogo stać), przy stolikach kawiarnianych, aby wnet utonęły w pół-czarnej i rozwiały się z dymem papierosów. — Z natury niegotowe, pół-prywatne są **PYTANIA,** wątpliwości. Czemu jednak ich nie publikować, gdy, będąc nowe czy dręczące, prowokować muszą nowe czy ważne odpowiedzi?

Dla nieokrzepniętych a marginesowych myśli Redakcja projektuje jeszcze jeden dział, który by zatytułować można np. **„POMYSŁY“.** Przytułek dla zarzuconych a pasjonujących planów, luźnych a niepokojących rudymentów, scen i zwrotek z niezmaterializowanych („jeszcze“ lub „już“) utworów, które nigdy nie zostaną napisane. chyba, że...

Pragnąc rozbudować, a właściwie: na prawdę zbudować, te działy, Redakcja prosi swych obecnych i **przyszłych** Współpracowników, aby w kilkudziesięciu wierszach notowali i — nadsyłali swoje spostrzeżenia, pytania. pomysły.

Apel ten prosimy traktować jako zaproszenie do specyficznej ankiety, w której sami autorzy zadają pytania i dają lub nie dają na nie odpowiedzi. Co dają inicjatorzy ankiety? To jest nasze pytanie.

Czy krytykowi wolno pisać pięknie?

Pięknie — to znaczy: metaforycznie. Bo, aby krytyk pisał poprawną, bogatą, precyzyjną polszczyzną, aby artykuł miał pięknie klarowną budowę, aby czarował pomysłowością, erudycją, śmiałością — to są *powszechne* i pobożne życzenia. Spierać się natomiast można, gdy przyjdzie odpowiedzieć na pytanie: czy *język* krytyki powinien być par excellence komunikatywny czy też, i w jakiej mierze, ma być świadomie ekspresywny, twórczo metaforyczny?

1.

Wybór pierwszego stanowiska usprawiedliwiają takie mniej więcej argumenty:

Krytyka wyjaśnia dzieło a istotą tej funkcji jest odpowiadanie własnymi t.j. prostymi słowami. Inaczej powstają „poezje o poezjach“, gdzie w miejsce wyjaśnianej rzekomo konstrukcji metaforycznej dzieła krytyk stawia swoją własną, niekiedy piękną, ale nigdy nic nie tłumaczącą budowlę. Taka krytyka nigdy nie przekonywuje, a w każdym razie nie sposób dowieść jej słuszności, lub niesłuszności. Stąd beznadziejność wszelkich polemik, które stają się szermierką na słowa lub bijatyką na wyzwiska. — Metafora sugeruje, nadaje magiczny walor pewnym cechom omawianego w ten sposób dzieła, każe je cenić bez dowodu, że są naprawdę wartościowe. Niedawna n. p. polemika o Bąka może być przykładem, jak ta sama właściwość utworu daje się poczytać i za, chlubę i za grzech, kiedy ją nie *określić*, lecz *przezwać:* raz „żarliwością“ i „potężną pasją“, drugi raz „bebechowatością“. Efektowna metafora służy demagogii, maskuje słabe punkty, paraliżuje krytycyzm. Im jest lepsza, tym gorsza.

2.

Ale:

Ścisły, bezsporny opis w krytyce jest utopią. Nawet po ustaleniu terminologii (a to ustalenie to też utopia) precyzyjny opis najprostszych nawet cech stylu byłby zadaniem nie do spełnienia. „Ścisłe“ prace „formalistów“ z tak prostej w porównaniu do innych dziedziny — wersyfikacji, ich zawiłe i długie spory, dowodzą tego nieodparcie. Praktyka domaga się uproszczenia opisu, skrótów, metafor. Wróg poetyzowania w krytyce — Irzykowski tę bezsilną wrogość manifestuje przede wszystkim.... rubasznością swych (jednak!) metafor („kwarglizm“, „ramiarstwo“ „szczekające bociany“).

Krytyka jest nietylko czynnością poznawczą. Jest dyscypliną praktyczną, działalnością literacką. Kto działa, musi mieć środki oddziaływania. Nietylko przekonywać, ale i pociągać. Metaforą budzić solidarność czytelnika. Błyskotliwym aforyzmem, mocną hiperbolą, zdobyć sobie miejsce w jego pamięci. Programom literackim torowały drogę hasła — aforyzmy!

?

Pytajnik pozostaje. Bo choć argumenty wspierające drugie stanowisko nie są bynajmniej słabsze, niemniej jednak brak im takiej siły, aby mogły znicować dowody poprzednie. Nie są wobec nich kontr-argumentami. Wymijają się.

O jaskrawych a powabnych nieudolnościach poety Konstantego

Kto jak kto, ale „my druga brygada“ Awangardy krakowskiej mielibyśmy wszelkie powody, by bezlitośnie zjeżdżać Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Nikt bo tyle z taką pasją przeciw Awangardzie nie nabredził. Nie on to pisał szpetnie: „t. zw. awangarda (sic!), ta, co wyszła z peiperowskiego mankietu, od lat do dziś dnia nic innego nie robi, tylko medytuje, do czegoby koniec końców porównać nocnik w świetle księżyca“? Nie on to wyrzekał z antysemicka, że „prowincjonalny świeżak-poeta wchodząc w świat p. Tadeusza Peipera i podobnych doznaje tego samego olśnienia, co ślusarz Moczulak wpuszczony na kolację purimową do lekarza-dentysty Goldfedera“? Że „kilkunastu młodych dzielnych Słowian cadik Peiper zdołał przykryć swym atłasowym chałatem i pod tym chałatem pokazuje niebożętom różne głupie sztuczki“? On Moczulak wspaniały i odporny wywęszył, „że to wszystko śmierdzi..... naftaliną, molochronem, sudorynem, antipotynem, maokiem, flitem, japońskim grzybkiem, lebewolem, syndetikonem, kolekturą loterii, „marksizmem“, trililizmem, „współczesnością“... Dość!

A zjechać Gałczyńskiego nic trudno, jako że w całym jego obszernym zbiorze parę ledwo wierszy można lubić i szanować, reszty nie chcąc, nie dbając o nią, żartując z niej. Nie chcemy takich skamandryckich czterowierszy:

„Tutaj wieczorem faceci grają na mandolinach
I ręka wiatru porusza ufarbowane wstążeczki
Wogóle tu jest inaczej i gwiazdy są jak porzeczki
I jest naprawdę wesoło, gdy księżyc wschodzi nad kinem“

Ani parafrazy Tuwimowskich „Żydów“ (sic!):

„Wciąż uciekamy. Z miasta do miasta.
Inteligenci.
Tęskniąca nacja. Ginąca klasa.
Mali, zmarznięci.“

Ani Hemara w polskim sosie::

daj na KOP i daj na LOPP
daj na Kurpiów, daj na Łemków
na spółdzielnię“ „chatka ze mchu“
Na Związek Obrony Błaszek
na wystawę „Polski Ptaszek“

Nie dbamy o taką poezję:

„Moja poezja to jest noc księżycowa,
Wielkie uspokojenie;
Kiedy poziomki słodsze są w parowach
I słodsze cienie“

I żartować jest z czego. Z prozaicznej i nudnej swady godnej kurierkowych felietonistów:

„Przeszło lato, jesień i zima
i jeszcze wiosna i jeszcze jakieś lato
i znowu jesień w mgłach jak w dymach
(Jesieni jestem amator)“ Itd...

Z nieudolnie nastrojowego gadulstwa:

„W dole rzeka
nadzwyczajna;
triumfalna;
niebieska;
szeroka;
rozłożysta;
odwieczna;
nagrzana;
spławna;
śmiejąca się;
słodkowodna;
wierzbobrzeżna;
domorska;“ Dość!

Z jarmarcznych refrenów i innych infantylnych skumbrii w tomacie:

„Oj radi oj radi oj radi rara
Oj radi radi radi uhaha“
„tili — duu... toli — duu“
„Gidi dą, dogi dą — oranges and lemons“

To przecież... pachnie — trililizmem! Albo (znanym czytelnikom Prosto z Mostu) panagronowiczowym harmonizmem (sic!)

— — — — — — — — —

Z tym wszystkim podpisany pragnie, aby go zaliczać do grona miłośników poezji mistrza Konstantego Ildefonsa. Bo ulegam urokowi, który te błahe, banalne, rojące się od ogranych rekwizytów, szmaragdów, szafirów, zefirów, irytująco nonszalanckie wiersze zawdzięczają temu, co szumnie nazwaćby można — osobowością artysty. Gałczyński bowiem nie tylko — jak pisał Wyka — „śmiało z siebie samego czyni podmiot liryczny utworów“, lecz tak że główny ich przedmiot. Jego — excusez le mot — „jaźń liryczna“ jest tym co intryguje, frapuje, fascynuje. Wyka nazwał Gałczyńskiego cyganem (od cyganeria) poezji polskiej. Cyganeria to wieczna wędrówka, koczowniczy żywot od nastroju do nastroju, przerzucanie się z bieguna na biegun. Poetyckość osobowości Gałczyńskiego tkwi w fantastycznych sprzecznościach, w rozliczných [1] i antytetycznych „postawach“ psychicznych. Kpiarstwo i sentymentalizm, afirmacja życia i katastrofizm, nihilizm i wojujący nacjonalizm, bufonada i prostota, gadulstwo i lapidarność, modlitwa do Madonny i modlitwa o „noc długich noży“, infantylizm i cynizm, chandra i zapał — to kilka podanych na próbę par stanowisk przeciwnych, jakich na pewno więcej wskazać i ściślej określić mogła by dokładniejsza analiza. Której przedmiotem musi być „autor“, nie wiersze. Te rzadko są dobre, nigdy świetne. Świetny jest cały zbiór, bo on dopiero przedstawia poetę.

Po tych przydługich może oględzinach da się sformułować to spostrzeżenie, o które głównie chodzi. Nieudolności [2] Gałczyńskiego to nie — jak chce Wyka — skutek barbarzyńskiego obchodzenia się ze swoim talentem. To mowa tej nonszalancji, która musi być nieodłącznym atrybutem czarująco chaotycznej i cygańskiej osobowości. Ona nie tylko usprawiedliwia szmiry i kicze, ale rzuca na nie nieoczekiwany blask. „Cygan“ musi lekceważyć czytelnika, nie dbać oń, żartować z niego. Za to się go kocha, lubi, szanuje.

(Pisane pod wpływem artykułu K. Wyki pt. „Poeta i Partyjnictwo“).

[1] Jestem zbyt bogaty dla tego świata.

[2] Byłoby zresztą lepiej, gdyby ich było mniej, za to jeszcze jaskrawszych, bardziej świadomych.

Michał Chmielowiec

Krok naprzód

Patentowani krytycy, nie mówiąc już o historykach literatury, uznają tylko rocznice i z ich okazji piszą. Współcześni pisarze nie są godni ich zainteresowania. A przecież chociażby nawiązanie przy tej okazji do twórczości młodych byłoby pięknym i pożytecznym. Pięknym, bo ukłonem w stronę „świętości“, pożytecznym, bo wskazywałoby pewną linię ewolucyjną. Właśnie, linię ewolucyjną, o nią więcej chodzi niż np. o wpływologię. Sposobność zawszeby się znalazła. Np. w jednym z kilkunastu artykułów o Dygasińskim, tym w którym pisze się o jego nowelach z życia zwierząt, krótka wzmianka o Stefanie Flukowskim. Dwie nowele Flukowskiego „Sen kota“ i „Sen psa“ zasługują na zajęcie się nimi, są bowiem krokiem naprzód w tej dziedzinie. Pisarz ten nie popełnił jak jego poprzednicy na oddaniu psychologii zwierząt, ale idzie dalej, sięgając aż w sferę podświadomości.

Mamy bowiem i u Dygasińskiego opis snu psa, ale tylko w kilku słowach, przedstawiony „od zewnątrz“. Autor mówi: „Śniło mu się, że jest w puszczy i jakieś osobliwe zwierzęta z rogami i bez rogów, przebiegały mu drogę, a za każdym z nich miał ogromną pokusę gonić“, gdy tymczasem u Flukowskiego mamy dokładny przebieg snu i to snu nie banalnego, opartego na nowoczesnych zdobyczach, na teorii Freuda (!).

I choć mam poważne wątpliwości co do prawdziwości psychologii zwierząt pojętej przez analogię do ludzkiej w ten sposób jak to czynili najwięksi w tej dziedzinie pisarze jak Kipling, London, Dygasiński, ta jednak jako jedyna nam dostępna i jako próba, choćby nawet sztuczna, zrozumienia zwierząt już przez to jest cenna i interesująca.

Bodnicki Władysław.

WŁADYSŁAW MACHEJEK

Zabij, warg roso

Mallarme: „czekam rzeczy nieznanej“.

Ciurkotały gwizdki, wikliny wparte w wiatr,
motyle piły ziemi żyżność nad potokiem,
dziecięcy, jak z gałązek, strzepywały biel w procesję.

Czemu tak w wieczór nie rzuci mi sad
jednego płatka z owocowych kiści,
czemu liliowej twarzy nie przyniesie.

* * *

Nareszcie zrudziały i lśniący lis spadł
księżyc —
jak piersi fali szept zamarły.

Odbiłaś się, w moim wierszu
nie mogłem nad Tobą przelecieć
rozkrzyżowałem ręce...
zabij, warg roso, jeśli nie będę pierwszy.

Liść zaczął czerwienieć i smutnieć
kim będziesz śnieżysta córo?
Sasanko, co buntuje dni zimie?

Wyniosą mię ku słońcu z drewutni.

Pokonany dotknąłem ziemi!

Wiersze nagrodzone na konkursie Koła Polonistów U. J. w marcu b. r.

WOJCIECH ŻUKROWSKI

Kanikuła

Leżę na wzgórzu, stok opada stromo,
południe, tylko jeden obłok napływa.
Daleko w białym domu
okna jak woda zamknięte,
klony spragnione dłonie zanurzają w szybach,
tamte nad stawem, lustrem z ognia klęczą.

„Ojciec Wergiliusz uczył dzieci swoje,
a miał ich wszystkich"... nie policzę,
biegają, piłka dudni.
Nieśmiało małe nad brzegiem stoi,
z rączką u czoła, że słońcem w włosach,
oczy otwarło — a w każdym ważka
błękit otrząsa.
Gałąź schylona nakłania — uśnij...
Ale stateczek papierowy odpłynął,
nie przywołasz gestem, groźbą, uśmiechem,
— żegluje. Ostre wierzbowe listki,
nie rybki — iskry z wody wyprysły
ścigają dziecino.

Kobiety na leżakach, posągi ugodzone upałem,
jak kamee złotawe w oprawie milczenia.
Balkony gniazda zawieszone w liści wodospadzie
powietrzem rozgrzanym ulatywały,
a winograd je skrzydłami ocieniał.

Marysiu, słuchaj... Znów w zapachu jeżyn
ciepły podmuch trawami głaskał,
świerszcze pulsują suchą nutą skwaru,
jakby obok w jaskrach i za wzgórzem
płomienie strzygło stu balwierzy.

Podparłem obłok kolanem, niech nas w cieniu chowa.
Teraz na twej szyi zawisnę, zatopiony w lenistwie,
jak w bursztynie owad.

MARIAN PANKOWSKI

Włóczęga po pachnącym

Trzask łamanych gałązek, trzask łązek łamanych,
ptakom w dziobach kwitnie wiosna wiklinowa.
Powiedz mi świcie odkąd tak dobrze się znamy —
a świt śmieje się w szyby różowo, różowo...
Ptaki pręty unoszą i w gniazda je stroszą,
wonne sokiem gorzkawym, przeczuciem rozkoszy.
W konarach rosną gniazda takie same prawie,
jak głowy łobuzów wytarzane w trawie.

Dzień — to była samotność spędzana w nadrzeczu.
Świt miedziany trzepotał jastrzębiem wśród szyszek,
skądś zające kicały — polami — pod wieczór,
płowym ściegiem zszywały zmierzchanie i ciszę.
Raz wiatr leśny przyniosłem, co usnął w ubraniu,
kiedym zrywał czerwone, wonne łyka wilcze.
Mamo! Wiesz ilem wiosny w naręczu w dom naniósł,
gdy we flakon rąk brałaś świat moich przemilczeń.
A wieczorem opartszy brodę o kolana,
kiedy klosz światło lampy pluszowo ogarnął,
mówiłem ci o ciepłych, kwitnących polanach,
gdzie w mgłach jak snami płyną smukłe, lśniące sarny.

Blisko było z konarów akacji do słońca,
z rozpęknięć ciepłej kory wonna wiosna ciekła;
a San stąd się wydawał błękitnym zaskrońcem,
co rudemi łozami szkliście w dal uciekał.
A potem gdy już lipy pękły seledynem
i topola — w nieboskłon wbity zielny oszczep,
łapałem w przedwieczorza w złotokiść wikliny
obudzone rosami szumiące chrabąszcze,
A wieczorem, wieczorem księżyc uśmiechnięty
przygniatał krzewy w wodę, w niepłynący potok,
i pachniały pokrzywy i srebrzyste mięty,
nawet pachnieć zachciało się wilgotnym płotom.

Na samotnego płynął dziwnych szeptów zalew,
ktoś r o s n ą c e m i p ł y n n e m przemówić się starał.
Wpluskiwały się ryby senne i ospale
w wywar nocy strzelisty, w rozchwiany tatarak.
Czy znasz zapach srebrzystych, dygocących w sieci,
gdy nie wiesz, czy to ryby, czy gwiazdy trzepocą,
gdy wszystko jest wiosenną srebnością i nocą,
niepokoi, odurza — wonieje i świeci.
Dzisiaj brat mój wieczorny, nocnych koni pastuch,
ujrzał topaz we wodzie, co dziwnie połyskał.
Spojrzał wgórę — a drugi szedł lśnieniem ku miastu.

Gdzieś wiosna chrzęściła w ciepłych końskich pyskach.

ZYGMUNT FIJAS

Cezar w łazience i wuj Ignal

Ster rodzinny przejął w swe ręce ojciec.

Już na stypie uderzył łyżką w talerz zupy i rzekł głosem nie znoszącym najmniejszego sprzeciwu: — Matki już nie ma. Stery biorę w własne ręce. Czy zrozumiano?

Rodzina przyjęła tę wypowiedź ze zbiorową ironią. Gdy wuj Ignal zmarszczył brwi i gdy ciocia wyraziła swą gotowość do kpin przez opuszczenie chusteczki do nosa, ojciec warknął: — Milczeć, warchoły: Boli was zapewne, że musicie znosić hierarchię!

Obecni wybuchnęli śmiechem, zaś Andzia powiększyła ogólną wesołość tłukąc talerz.

— Milczeć! — wrzeszczał ojciec. Śmiech rósł jeszcze bardziej.

W pewnej chwili wuj Ignal włożył palec w ucho babci i trzymał go tak przez dłuższą chwilę.

— Cyniku! — krzyczał ojciec — zniszczę jak skarupkę z jajka!... Ja cię zniszczę!

Ojciec mówiąc to podniósł wazę i rozstrzaskał ją na podłodze. Biegnąc po korytarzu umyślnie trzaskał obcasami, wiódł kluczem po ścianie i kopał w drzwi.

Na rodzinę padł popłoch. Wreszcie Ignal stulił wargi i rzekł: — To huragan nie człowiek. On by chciał, abyśmy byli nóżkami od fotelu, albo deskami od podłogi, po których mógł by chodzić jak dyktator po ciele totalnym.

— — — — — — —

Widmo ojca, siedzącego na tyrańskim, czerwonym fotelu powiększyło ogólne przygnębienie.

— Skąd on się taki wziął, tego nie mogę zrozumieć — rzekła po długim milczeniu babcia. — Za życia mej córki nieboszki nie ośmielił się wydać westchnienia. Nie śmiał ust otworzyć, gdy szłam z Bibusiem na przechadzkę.

— On się czaił na tę sposobność przez całe czterdzieści dziewięć lat — rzekł dziadzio palący długą do kostek fajkę.

Twarze obecnych pochyliły się. Wreszcie Ignal rzekł: — Ja go zniszczę uprzednio!

Zatrzepotał żółtymi gałkami.

— Obyś tylko się nie załamał, Ignalu — rzekła ciocia grożąc łyżką.

Powiedziała to a stołek się załamał i niedoszły niszczyciel upadł ku nagłej wesołości rodziny.

Śmierć Bibusia

Wuj Ignal był człowiekiem nader muzykalnym. Jego cudna Modlitwa dziewicy nie pozwoliła umrzeć jego małżonce.

— Nie mogę zasnąć, Ignalu. To jest bardzo piękne.

To też wpływ jego był znaczny. Wiedział o tym dobrze ojciec Snuł się ciągle wokół kuferka, w którym muzyk przechowywał cytrę. Odwracał podejrzenia gwizdaniem swawolnych kupletów.

Pewnego dnia, gdy wuj Ignal spał, uszu babci doszedł śpiew. To ojciec śpiewał w łazience zdechłemu Bibusiowi Modlitwę dziewicy z opery Jocelyn.

Przebudzony Ignal pobiegł do łazienki.

— Ukradłeś mi cytrę. Oddaj ją, złodzieju, bo zburzę łazienkę.

Ojciec w odpowiedzi zagrał na rurze wodociągowej. Rozwścieczony Ignal uderzył stołkiem w drzwi i roz biwszy je ujrzał psa powieszonego za ogon.

Gdy Ignal dostał ataku małej psychozy maniakalno - depresyjnej, ojciec zatrąbił na butelce z rumu podniosły marsz triumfalny.

Marsz na jadalnie

Władza ojca rosła z dnia na dzień. Cytra rozmarza nas coraz bardziej. Niedostrzegalnie zmienialiśmy się w deski od podłogi, które prorokował nam Ignal. Jeszcze ciocia zdobyła się na taki akt woli, że zakupiła małego mopsa Kokusia. Straciliśmy jednak wszelką nadzieję, gdy któregoś dnia Kokuś przekupiony plasterkiem kiełbasy przeszedł bezwstydnie na stronę ojca i począł się mu podchlebiać lizusowskim szczekaniem.



Rys. Z. Wielowieyska

— To znaczy już koniec — rzekł Ignal — jesteśmy pokonani.

Ojciec coś ciągle majstrował koło rur wodociągowych, udawał że froteruje podłogi, jak za czasów małżonki, pluł pod wiatr, zapuszczał wąsy, to je golił. W tajemnicy jednak przed nami zamianował Kokusia swym ganleiterem.

Raz, raz, o głębokiej północy, babcia podniosła straszny krzyk.

— Pływamy w wodzie, wylew, powódź! Wstawajcie!

Byliśmy niezmiernie zdziwieni, gdyż dom stał na wzgórzu, zaś możliwość potopu wydawała się nam dopuszczalna raczej w sferze fikcji.

Przerażony wuj Ignal pierwszy zrozumiał. Ojciec puścił wodę ze wszystkich kranów i wyłączył prąd elektryczny. Poczęliśmy krzyczeć, że jesteśmy w mocy wariata.

Wreszcie zapłonęły wszystkie światła i ojciec pokazał się w czerwonym, imperatorskim płaszczu, przerobionym ze starej firanki. Płynął na komodzie, w której przechowywaliśmy srebro stołowe.

— Jesteście w mojej mocy — rzekł stanowczym, władczym głosem. — Ktokolwiek podniesie głos, będzie zniszczony jak ziarnko maku, Ignalu! Ja jestem Cezarem!...

Wuj Ignal pływający na szafie nie rzekł ani słowa.

Dziadzio chciał podnieść szmer buntu, ale ponieważ trzymał w ustach fajkę, nic nie rzekł. Na to Andzia poczęła płakać, zaś Karol, ciocia, Euzebiusz jęli ją uspokajać zdrobnieniami.

Ojciec kazał szczekać Kokusiowi, sam zaś siadł na kufrze.

Odjechali do łazienki. Kokuś na komodzie, ojciec na kufrze. Woda poczęła powoli opadać.

Rozkazuj nam dobry ojcze!

Od tego czasu spokój panuje w rodzinie. Ojciec chodzi po salonie w imperatorskim płaszczu i gra na cytrze ulubione swe pieśni. Kokuś chodzi wszędzie za nim i jest jego pochlepcą, dworakiem i zausznikiem. Wuj Ignal nie pomyśli nawet o obaleniu Cezara. W dowód uległiwości podaje mu nawet cytrę. Babcia wraz z ciocią noszą małą Andzię za ojcem, który dla dziecka ma szczególne względy. Nieraz Ignal żałuje, że nie jest Andzią.

Łaskawość dla niej jest rzeczą zrozumiałą. Tylko to dziecko nie ma nieraz szacunku dla starszego.

Wuj mówił to mając w pamięci niejedną złośliwość Andzi, która nienawidziła go, jak tranu i kąpieli.

Więc jest nam dobrze. Cieszemy się jak każe ojciec, myjemy się jak każe ojciec, kaszlemy, oddychamy,

jemy, myślimy jak każe ojciec. Wieczorem chodzimy wspólnie na przechadzkę.

Tylko w nocy, w nocy, kiedy łóżka nasze pływają w nieprzeniknionych ciemnościach jak płatki pierza, kiedy nasze własne oddechy wydają się nam głosami strasznych potęg i gdy chrapanie babci jest posępnym dźwiękiem trąby archanioła, wtedy boimy się okropnie.

— Ojcze, gdzie jesteś? Czy możesz nam pokazać rękę swoją, abyśmy wiedzieli, czy jesteś?

Jeśli ojciec nie śpi, wtedy kicha głośno, albo kaszle na znak, że jest. Cieszymy się niezmiernie. Wysławiamy mądrość i talent ojca.

— Bądź zdrów, Cezarze! Noc jest straszna...

Śpijcie, śpijcie, noc jest dla mnie jasnością, Mam pod poduszką wszystkie stopki, pierniku Ignalu.

Narodowy radykalizm i pieśni barbarzyńskie

Wilhelm Szewczyk: „Hanys“,

Z rdzennych poetów śląskich, nie wliczając przybyszów i przypadkowych pieweów Śląska, wyróżnialiśmy dotąd, poza zupełnie bezwartościowymi wierszopisami — dwóch poetów: Adolfa Fierlę i Pawła Kubisza, który niedawno udatnie zadebiutował tomem poezji w gwarze cieszyńskiej pt.: „Przednowek“. Teraz mamy możność zapoznać się z twórczością poetycką trzeciego poety śląskiego, który swym talentem o wiele przewyższył swych regionalnych poprzedników; jest nim **Wilhelm Szewczyk** (Baranowicza nie umiejscawiamy w grupie poetów śląskich, gdyż pochodzi on z Małopolski i jest tylko przybyszem).

Poemat * Szewczyka wprowadza nas w kręgi epickości, która nabierając pod jego piórem świeżego blasku, każe znowu zastanowić się nad możliwościami epicznymi we współczesnej najmłodszej poezji polskiej. Rzeczą poematu Szewczyka jest nędzne życie górników śląskich. Tragedia ich żywota jest uosobiona w historii życia bohatera poematu — Hanysa. Hanys, jak tylu jego współtowarzyszy pracując w kopalni ulega wypadkowi z powodu zawalenia się stropów. Żona jego w tej samej chwili, jakby dla spotęgowania nieszczęścia, rodzi mu nowego syna, który będzie miał ojca — kalekę. Rodzina Hanysa: matka, żona, czworo drobnych dzieci — zostaje bez chleba. Hanys uznany za niezdolnego do pracy otrzymuje głodową emeryturę. Ale instynkt samozachowawczy i pragnienie pracy pcha Hanysa do biedaszybów, lecz i tutaj czeka na naszego bohatera los bezrobotnego. Kopalnia nie znosi konkurencji, a gdy do tego przychodzi eksmisja z mieszkania — Hanys, którego całe życie, wszystkie jego sprawy napełnione były Bogiem — raz dobrym — to znów złym, — w obłędzie wspina się ku Bogu, by wychylić ostatni już „gorzki kielich“.

Jak widzimy, poemat Szewczyka można było „streścić“ — podać fabułę, nic dziwnego, bo też utwór jego jest powieścią poetycką. Wiersz poety obok potoczystego i regularnego dla epiki tradycyjnego trzynastozgłoskowca z cezurą po siódmej stopie i obok odświeżonej wpływami Awangardy metaforyki odznacza się tym, że na ogół celnie oddaje stany uczuć ludzi, biorących czynny udział w tragicznej beznadziejności górników śląskich. Również opisy przyrody posiadają dużo plastyczności. Ale poza tym poeta nie wnosi nic nowego ani w konstrukcji fabularnej poematu ani w epicznej w najszerszym tego słowa znaczeniu. Szewczyk nie postąpił naprzód od prób epicznych swych poprzedników. W tym dziale poezji ciągle jeszcze jest najlepszy w próbach epiki ludowej Marian Czuchnowski („Powódź i Śmierć“). Na korzyść jednak poety należy zapisać, że posiada pewien oddech epicki i talent sytuacyjny, co może Szewczykowi ułatwić pracę w przyszłej twórczości epickiej, która może mieć w nim dobrego przedstawiciela.

Chciałbym napomknąć również coś nie coś o postawie społecznej autora poematu, bo przecież „Hanys“ jest poematem społecznym. Poeta, wyposaża bohatera swego poematu w rolę zapaśnika z smutną rzeczywistością i daje mu do pomocy głęboką religijność, która go czyni nawet bohaterem „nie z tego świata“. — Hanys potrafi często-gęsto i zakląć po robotniczemu na Boga, jako że Bóg nie rzadko stoi wobec tragicznej rzeczywistości Hanysa — „bezradny, przegięty“..., — ale Hanys w końcu u kresu nieszczęść znajduje wyswobodzenie właśnie w Bogu. To jest jedna strona medalu: postawa wobec rzeczywistości pełna zmagań i buntów — i zwycięstwo w Bogu. Ale z drugiej strony z bezpośrednich wypowiedzi poety, z lirycznych marginesów — poznajemy inną postawę poety, którą możemy określić jako **wyczekiwanie.** Bo, pomimo że poeta śni o jakimś „buncie narodowym“, w którym ma znaleść Nową Polskę — i, pomimo że i bohater poematu — Hanys, który brał udział w trzech powstaniach śląskich — nie może znieść deklamacji o Polsce, gdy kłam zadaje jej rzeczywistość, — — to jednak w tym wszystkim poeta czeka jakiegoś zmiłowania **„od góry“: —**

„Polską trza umieć wskrzesić nawet kamień przy drodze,
ale z Warszawy **musi przyjść** nowa mocna wieść,
co w sercach nas, **maluczkich,** jak sztandar załopoce“!...

(podkreślenia moje).

Nie trudno wykazać na tym tekście, że jest to postawa defetystyczna, — nie przynosząca żadnego rozwiązania. Czekanie na odgórność może być czekaniem w nieskończoność. Gdy teraz wziąć pod uwagę, że Szewczyk wychował się w atmosferze katowickiej „Kuźnicy“, a więc pod auspicjami ruchu narodowo-radykalnego, możemy zrozumieć to jego czekanie na kogoś „z góry“; jest to wynikiem zgubnego wpływu systemu **„wodzowstwa“** na osobowość poety. Równocześnie widzimy na przykładzie poematu Szewczyka, że mit t. zw. dynamizmu, którym się w ostatnich latach tak szafuje, — pryska gdzieś w niedołęstwie czekań na odgórność. Ruchy mieniące się być super dynamicznymi tworzą poezję niedynamiczną.

Poemat Szewczyka polecam do przeczytania A. Łaszowskiemu, niechże zobaczy jak ten „dynamizm indywidualistyczny“ — jak on to nazywa — odźwierciedla się w twórczości poetyckiej. Poemat Szewczyka ośmielam się nazwać pierwszą świadomą próbą poematu społecznego, napisanego w myśl idei narodowo-radykalnej, — dla tego też spostrzeżenia pewnych krytyków, że poeta spełnił rzekomo nieprzyjemny obowiązek, poruszając kwestie społeczne w tej barwie, jaką wyżej przedstawiłem — uważam albo za świadome unikanie mówienia o tych sprawach, albo — niedocenianie tych spraw, co też tutaj tym chętniej poruszam.

Pamiętamy nie tak dawny okres idei młodolegionowej, w atmosferze której dojrzewali poeci tacy, jak Miłosz, Łobodowski (już późniejszy), Zagórski, a po części i Bujnicki, Putrament i Rymkiewicz. Błąkał się tam również i Czechowicz. Teraz jesteśmy świadkami, że znowu ruch narodowo-radykalny wydaje poetów: Pietrkiewicz, Szewczyk, Gałczyński; ten ostatni przez swą specyficzną twórczość właściwie nie przylega ściśle do tej grupy poetów. Ciekawe, że i ci poeci (prawica), — jak i tamci (lewica) w początkowej fazie twórczości — — ulegają wpływom Awangardy krakowskiej. Awangarda krakowska jest tym ogniskiem, skąd tryskają zapładniające promienie tak w kierunku lewicy jak i prawicy literackiej. Zwracam na to uwagę mimochodem (sprawa warta osobnych roztrząsań).

Brak miejsca nie pozwala przytaczać całych fragmenntów i zdań Szewczyka, które nie mogłyby powstać bez wpływów Awangardy krakowskiej. Zależności od Awangardy krakowskiej uwidaczniają się nie tylko w odświeżonej i bujnej metaforyce, ale i w sposobie budowy poematu. Znowu tutaj Czuchnowski był pierwszym — i daleko jeszcze Szewczykowi do wartkiego potoku epiki Czuchnowskiego.

To wszystko, co tutaj „wytknąłem“ Szewczykowi wcale nie umniejsza jego talentu, — przecież dobrych wpływów żaden poeta się nie wstydzi. W poemacie Szewczyka — mamy znowu jeszcze jedną próbę epiki, co prawda nieudałej przeważnie, ale ambitnej i pisanej nie bez umiejętności. Samo ukazanie się takiego poematu, przywodzi myśl o epice, która rozwija się na razie w próbach, utrwalając mniemanie, że pomimo współczesnego rozwoju powieści, — najbliższe czasy poezji polskiej mogą być czasami epiki.

Bronisław Kamiński: „Pieśń barbarzyńcy“.

Wiersze Kamińskiego, zebrane w nowej książce * odznaczają się tą samą niespokojnością i nieuregulowaną burzliwością, co w poprzednio wydanym poemacie pt. „Przeciw“. Kipi tu najpierwsza młodość z każdego zdania, z każdej strofy wznosi się bunt; poeta wszystko pragnąłby zmienić, rzucić ludziom „w twarz miliard nowych światów“, ale zakosztował już także młody poeta goryczy świata i rozumie, że nie wszystkie walki i marzenia znajdują urzeczywistnienie.

Na ogół jednak dobrze scharakteryzowałyby postawę poetycką Kamińskiego słowa Tuwima z „Czyhania na Boga“: „Poezja jest to okrzyk barbarzyńcy, który poczuł w sobie Boga“. Takim właśnie krzykiem są wiersze Kamińskiego. Poeta posiada żywe dyspozycje poetyckie i bujność, która powinna poecie wróżyć dobry urodzaj, ale na razie wszystkie jego wiersze ograniczają się tylko do możliwości na przyszłość.

I nic tu nie powiemy więcej o najnowszych wierszach poety, jak tylko to, co pisaliśmy o jego pierwszej książce: poeta dużych możliwości ze względu na czupurność talentu, ale potrzebna jest ręka twórcy, która by do tego surowego materiału poetyckiego przyłożyła pion artystyczny. Na razie poeta nie wie jeszcze dobrze jak i co porządkować i używając słów poety pisze „tak głośno, jak barbarzyńca nowourodzony“: — —

„Zdarzeń myśli i rzeczy jest taki natłok
wszystko zdaje się tak piękne, że powinno być napisane“.

Kamiński, przygnieciony burzliwym światem swych wierszy, zdaje sobie z tego sprawę, że jeszcze nie znalazł i nie może znaleźć harmonii, — dlatego sam wyznaje programowo:

„I właśnie dlatego idę i śpiewam
bo nie wiem co czynić, co kochać,
choć wiem, że w lesie tęsknią drzewa,
i po polach srebrna błyszczy socha“.

Nie oddalibyśmy jednak sprawiedliwości poecie, gdybyśmy nie wspomnieli, że już teraz zarysowują się jego możliwości wypowiedzi poetyckiej w formie dłuższego poematu, zbliżonego do niektórych wierszy Zagórskiego, — może na tej drodze czekają Kamińskiego ostrogi poetyckie?!

* Wilhelm Szewczyk: „Hanys“, poemat. Katowice 1938. Biblioteka „Kuźnicy“ Tom I.

* Bronisław Kamiński: „Pieśni barbarzyńcy“. Kraków 1938.

Józef Sroga.

Przegląd Prasy

JESZCZE O BĄKU
(zob. Nasz Wyraz nr. 6 i 7—8).

W obronie „Monologów anielskich“ a przeciw znanemu artykułowi Frydego (Ateneum, maj 1938) wystąpił w „Kurierze literacko-naukowym“ (z 13-go III) — K. W. Zawodziński. Nie wiele jego kontr-argumentów, jak i nie wszystkie argumenty Frydego — przemawia mi do przekonania. Ponieważ rozprawa z nimi przekraczałaby oczywiście ramy przeglądu prasy, ograniczam się do zaznaczenia poglądu, że sedno sporu w tym, iż Fryde sądzi Bąka podług zasad panującej dziś (przynajmniej w Warszawie!) poetyki (znamienne jest przeciwstawienie Bąkowi Zagórskiego i Czechowicza), podczas gdy Zawodziński stwarza pozory kierowania się jakąś ponadczasową poetyką, będącą w gruncie rzeczy niemal odbitką poetyki Skamandra.

W żywym i rzeczowym artykule jest „cały Zawodziński“, przy wszystkich zaletach swego pióra...

...difficilis, querulus, laudator temporis acti
se puero, castigator censorque minorum...

PEIPER O AUTENTYZMIE.

W artykule „Wśród poetyckich możliwości“ („Czas“ z 5. III) Peiper daje bystro zaobserwowany, czy też „wyczuty“ — obraz ideologii poetyckiej Czernika. Wskazuje na jej podstawę — chwalebną tęsknotę za „samorodnością poetycką“, za głęboką oryginalnością; odkrywa, niezbyt wyraźne w artykułach Czernika, wiązania pomiędzy tą podstawą a dalszymi ideami: „arcypolskością“ i „arcychłopskością“.

Artykuł Peipera jest przedewszystkim ciekawą charakterystyką przywódcy autentystów; sprawy autentyzmu dalej nie posuwa. Mimo to przy czytaniu tego szkicu doznaje się niejednej satysfakcji. Przejrzysta konstrukcja, bardzo ładna i „chwytna“ polszczyzna, pięknie ozdobny a konkretny styl — to zbyt rzadkie dziś cnoty krytyki, aby można było koło nich przejść obojętnie.

„PION“.

Kilka ostatnich numerów „Pionu“ dość wydatnie zmienia nasze dotychczasowe na ogół niezbyt pochlebne wyobrażenie, jakie mieliśmy o tym tygodniku. Choć nadal nie brak w nim pozycyj stanowczo martwych i „puszczonych“, coraz częściej pojawiają się tu artykuły godne odnotowania (niedawno drukowane prace Adamczewskiego, Frydego, Brzękowskiego, Lichańskiego, Promińskiego, Skiwskiego, Winowskiej).

Z nich szkic Frydego pt.:

ODMIANY „POEZJI CZYSTEJ“
(Pion nr. 6)

ze względu na aktualne spory i bałamuctwa zasługuje na szczególniejszą uwagę. „Przy określaniu *poezji czystej* należy uwzględnić *czynnik negatywny:* czysta — od czego?“ — pisze Fryde — i dochodzi do wniosku, że „brudem“, nie-poezją, prozą, będzie to, co nie jest wyrazem naczelnych, nadrzędnej idei artystycznej. I tak dla symbolizmu (którego ideą „nachylanie się w niepochwytne i ulotne stany duszy“ — *postawa kontemplacyjna)* nie-poezją będą treści praktyczne, znormalizowane życiowe uczucia, dydaktyka, logiczność. Dla „integralizmu“ i nadrealizmu (którego ideą: „objawiać świat podświadomy człowieka“ — *postawa odkrywcza)* prozą będzie opisowość, gawędziarstwo, stylizatorstwo, wulgarny sentymentalizm. Dla najnowszej odmiany poezji czystej — tej z „Pióra“? — (której ideą „kształtowanie form pięknych“ — *postawa kreacyjna)* brudem są „surowe uczucia“, trywialna bezpośredniość, ekspresjonizm.

To określenie „poezji czystej“ jako stuprocentowej realizaji naczelnej idei artystycznej nie wydaje mi się właściwe. Bo w takim razie „czystą poezją“ będzie także poezja... Skamandra (z jej główną ideą: bezpośrednio wyrażać pospolite wzruszenia), dla której „brudem“ będzie patos, wieszczbiarstwo, pośredniość. — Sądzę, że jednak *hermetyczność*, brak bezpośredniego związku z rzeczywistością, z jej powszechnymi treściami, problematyką, ideami — jest cechą wyróżniającą „poezji czystej“. A to — godzę się z Frydem — nie znaczy wcale, by ta poezja musiała być czcza i daleka od spraw ludzkich. Tu nie ma sprzeczności, bo istotą poezji jest kojarzenie i stapianie antytez. Pytanie tylko, czy propagowany przez Frydego „Kreacjonizm“ istotnie tego stopu dokonał. Fryde twierdzi, że *tak*, i na dowód przypomina wiersz Czechowicza pt. „Dom świętego Kazimierza“. Mamy chyba teraz prawo domagać się analizy tego np. wiersza i prosić apostołów nowej poezji czystej (a to: pp. Frydego, Lichańskiego, Herling-Grudzińskiego), aby zechcieli swoje artykuły zbrukać przymieszką konkretności, cytatów, analiz.

Michał Chmielowiec.

Z Pałacu Sztuki

NIEZNANY MALARZ — WOJNARSKI.

Żył w Krakowie do roku 1937 i był profesorem grafiki na Akademii Sztuk Pięknych. Znało się jego grafikę i przechodziło spokojnie obok niej. Prawie nikt nie podejrzewał w Wojnarskim malarza — najważniejszej rzeczy o zmarłym dowiedział się Kraków dop'ero z pośmiertnej jego wystawy.

Wojnarski nie miał „marki" ani żadnego „stempla", malował tylko dla siebie, umyślnie eliminując moment współzawodnictwa i konieczność prześcigania samego siebie. Nie żyjąc ze sprzedawania obrazów, nie dążył do wypuszczenia na rynek swojej „sztancy" działającej jak podpis, uniknął dzięki temu wstydu inflacji coraz słabszych „arcydzieł".

Może dla tego wystawa Wojnarskiego nie robi jednolitego wrażenia; w pierwszej chwili trudno się zorientować że to wystawa jednego artysty. (Mowa naturalnie o obrazach z wyłączeniem grafiki, która jest osobnym, bardzo jednolitym zamkniętym rozdziałem). Kilka epok — różne style — odbicie wpływów najwybitniejszych jednostek danej epoki, a mimo to odnajdujemy cechę wspólną wszystkich najlepszych obrazów Wojnarskiego. Jest nią oszczędność efektów i dyscyplina niepowtarzalności, podchodzenie na nowo do każdego tematu bez balastu uprzednich nawyków. (Znowu z wyłączeniem grafiki.)

Epokę Stanisławskiego odnajdujemy w małych olejnych szkicach z Włoch, w wybitnie gorących tonach. Reminiscencja z Wyspiańskiego stylizowanych gałązek w lekkich akwarelach z plant krakowskich. Ciągle jednak mimo to widzimy prawdę Wojnarskiego, który wyzbywa się tych wpływów i pozostaje tylko sobą w szkicach zakopiańskich i akwarelach polnych, ogrodowych i leśnych. Zestawia jasno i delikatnie przeźroczyste plamy w „ulach" i polnych szachownicach. Miejscami dziwi brutalnością nieharmonijnych zieleni we wnętrzach lasów nad potokami, robi to czasem zbyt prymitywnie, ale swoiście, nigdy nie idąc za oklepanym wzorem.

Poprzez portrety (warto zauważyć autoportret olejny w Renoir'owskich tonach) i kompozycje aktów (wybitnie à la Francja) przechodzimy do grafiki. Pisano o niej wiele — była bardziej znana od malarstwa Wojnarskiego.

Dla mnie osobiście, Wojnarski jest kolorystą nawet w grafice. (Studium aktu, akwaforta kolorowa i litografia kościoła św. Wojciecha, to prace wybitne). Poziom jego utrzymuje się w akwafortach, zwłaszcza kolorowych, lub światłocieniowych w sensie rembrandtowskim. Tam, gdzie chce być jedynie rysownikiem, ponosi zupełną klęskę. Dowodem kompozycje miedziorytowe. („Sielanka" i „Złożenie do grobu"). Może to wielka herezja wobec utartej opinii, ale jeżeli co, to właśnie rysunek w swojej najczystszej formie miedziorytniczej wymaga surowej bezbłędności.

Reasumuję moje wrażenia: Wojnarski był niedocenionym a dobrym malarzem i przechwalonym, mało oryginalnym grafikiem. Wystawę urządzono dobrze, katalog staranny.

GRAFIKA BRYTYJSKA.

Wprost przeciwne uwagi nasuwają się wobec tej wystawy. Zacznijmy od XX. wieku. Czuje się pewne niedociągnięcia w doborze eksponatów, mimo to uwypuklił się dobrze charakter narodowy tej wystawy. Rysunek i to rysunek par excellence w swej czystej formie. Zwycięstwo miedziorytu, dochodzącego do wprost technicznie absurdalnych akwafortowych efektów. (Austin Robert — „Młoda matka"). Oszczędność i precyzja kreseczek określających formę. Dociągnięcie i mistrzostwo techniczne. Gooden Stephen: „Z bajek Ezopa" i „Z bajek La Fontaine'a" daje świetne graficzne opracowania winietowe.

Akwaforta przeważnie używana w innym sensie niż u nas — jako konturowa kreska. I tak: Gross Anthony (1905) w „Puszczaniu latawców w Battersea", daje rysunek romantyczno-humorystyczny w stylu Raoula Dufy, a Tod Murray (1909) w „Moście Alcantara w Toledo", archaizowany rysunek średniowiecznych planów. Daty urodzenia tych dwóch grafików wskazują na kierunek zainteresowań najmłodszych angielskich grafików.

Linoryty i drzeworyty kolorowe najzupełniej odpowiadają naszym współczesnym wyobrażeniom o angielskiej grafice. Wrażenie ogólne, mimo braku rzeczy „genialnych" w potocznym pojęciu, bardzo dodatnie, dzięki solidnej kulturze o wiekowych tradycjach.

XVIII I XIX WIEK.

Tu spotykamy naszych starych przyjaciół, w najlepszej formie i najlepszym doborze. Nie wymieniam nazwisk — wszystkie kolorowe sztychy (zw. ruletkami) są warte jaknajdokładniejszego obejrzenia. Niezwykła delikatność koloru i kreski przy właściwej angielskiej sztuce elegancji kompozycyjnej. Sceny z polowań czy portrety według Reynoldsa — jedne i drugie dają powód prawdziwym przeżyciom estetycznym.

Osobno podkreślę swoisty anglosaski humor niektórych barwnych akwatint zwłaszcza w „Wyprawie do Epsom w dniu Derby" J. Harris'a.

MALARZE WARSZAWSCY.

Zbliżam się ku końcowi katalogu i z zażenowaniem odczytuję porobione na marginesie uwagi. Bo też i wystawa trochę żenująca i to pod warszawską firmą. Co kilka nazwisk mam zanotowane: str.! albo okr.! (straszne, okropne), pod jednym: potwór!, albo: tępe kitowanie na gładko; a jako największe pochwały: dość miłe, kolorkowe ale ujdzie, na bezrybiu i rak... i t. p. Więc wolę nie zdradzać już co się do czego odnosi. Może lepiej by było nie przyznawać się do tych uwag — wisi już w powietrzu zarzut dowolności i niefachowej krytyki, ale daruje krytycy fachowi, jedno jest pewne: ta wystawa nie ma nic wspólnego z malarstwem. Zamiast powiesić w domu obraz Lasockiego, można by z równym skutkiem postawić kilka wypchanych krów — ale czy taki naturalizm byłby w dobrym guście? Co do kolorowych filmów Kossaka i Rozwadowskiego, muszę się przyznać, że wolałbym je na ekranie i w pełnym ruchu. Na wystawie razi mnie zamarły absurdalnie w przypadkowym momencie „fotos" końskiego paraliżu, którego nigdy nie nazwę obrazem.

Z. Wielowieyska.

Z Domu Plastyków

Kreska rysunkowa — to integralna cząstka rysunku: dla każdego inna, zależna od ogólnego charakteru motywu. Decyduje ona w obrazie o łączności między jedną jego partią a drugą. W traktowaniu np. drzewa, czujemy sąsiedztwo domu, i odwrotnie; w samym przebiegu kresek odbieramy wrażenia spokoju, lub kierunkowych napięć, a natężenie kreski, jej czystość lub pomierzwienie, dają wyraz materiom, poddanym niekiedy dominującemu działaniu jednej z nich. Głębokie zrozumienie dla możliwości, tkwiących w samym używaniu kreski rysunkowej, wykazuje w swoim cyklu rysunków, wystawionych ostatnio w Domu Plastyków, **Jan Hrynkowski.** W każdym z tych rysunków linia nagina się do wewnętrznego wyrazu motywu. Szorstki obrys rzemieślnika, różni się od dekoracyjnej, ma tissowskiej linii aktu kobiecego, od sprężystej i do ostateczności uogólnionej sylwety chłopięcej i niespokojnie powyginanej, zachwaszczonej kreski nadrzecznej okolicy. Każdy rysunek dopuszcza jakiś krąg odległych skojarzeń. Jeden naprowadza na nastrój obozowości i sportowego boiska, wspominającego swój antyczny prototyp, w innym mamy powiew nowoczesnej architektury, przekreślonej wiekowym drzewem, gdzie indziej znów — snopki, pochyły trud, i twarde węzły ścieżek. O dużej plastycznej kulturze świadczy owa bogata skala linii i trafność ich doboru w pracach omawianego artysty.

Józef Krzyżański wystawia prace olejne w kolorze mdłe i mydełkowe, o formie pełnej przypadkowych wydęć, przeskoków i pokrzyżowań.

Zmierzchową tonację zieleni, fioletów i czerwieni wprowadza do swoich pejzażów **Hanna Krzetuska.** Nagrzewa ona zielenie ugrami i czerwienią, reagującymi celnie na łuny zachodu, a dzięki udanej kompozycji umie w sposób przejrzysty utrzymać odrębność każdej partii ogrodowej, która tak łatwo mogła by się zagubić w ogólnym skłębieniu drzew i murawy.

Zofia Wielowieyska wystawia kilka prac olejnych, wśród których wyróżniają się pięknym stonowaniem kolorystycznym dwa motywy kwiatów, o gamie ciepłej, wtapiającej czerwienie kwiatów w brązowy mrok tła i realizowanej bardzo wrażliwym „płatkowym" pociągnięciem pędzla. Portret zbiorowy, przy dużych kolorystycznych walorach, potyka się miejscami o pewne twardzizny formy.

Rysunki **Eli Rosensteinówny** są odważne, kulturalne, obejmują całość jednorazowością wnikliwej i intensywnej wizji, kawiarnianą atmosferę chwytają skrzyżowaniem człowieka, gazety, stołu i szklanki z napojem; szybkim przerzutem kreski notują materię kołnierza, ukradkowy uśmiech i czujne kule światła, na plantach zaś umieją zarazić infantylnością baniek kolorowych — poważne dialogi pań z za pinecez.

Przebielony obraz olejny wystawia **A. Smoleńska.**

Henryk Weber.

Ze zjazdu pisarzy na Zaolziu

„Zaolzie już przyłączone do Polski — teraz niech Polska wrasta w Zaolzie" — powiedział na zakończenie akademii w Cierlicku nauczyciel tamtejszej szkoły. Dla nas, którzy przyjechaliśmy z głębi Polski, jasnym było że to piękne zdanie jest tylko wyrazem postawy zaolzańskich Polaków — ich opanowania, prostoty i szlachetnej skromności. Bo w śpiewach młodzieży, w mowach przedstawicieli tamtejszego społeczeństwa, wygłaszanych najczystszym literackim językiem, wreszcie w przygodnych rozmowach z obecnymi na widowni zaolzianami przywitała nas najprawdziwsza, niezniszczalna Polska. I tak się stało, że z tego manifestacyjnego zjazdu największą korzyść odnieśli jak dotąd jego uczestnicy, literaci, dla których zetknięcie się z tamtejszym społeczeństwem było jedną lekcją patriotyzmu. Ten patriotyzm, mądry i bezkompromisowy, o którym skromni zazwyczaj zaolzianie mówią ze słuszną dumą i wysoka kultura duchowa to chyba najbardziej charakterystyczne cechy Zaolzia, a w każdym razie najbardziej rzucające się w oczy. Bo o kulturze materialnej Zaolzia byliśmy wszyscy przekonani już z góry; a zresztą murowane wsie, wyglądające jak miasteczka i asfaltowe szosy, szczególnie na zachodzie Polski nie są już rzadkością. Rewelacją zato było dla nas zrozumienie tamtejszych Polaków dla spraw kultury, rewelacją ich piękny polski język, nowoczesny, a przecież wykształcony na starych polskich psałterzach, na pismach Reja i innych dyssydenckich pisarzy Niepodległej Polski, (aż zawstydzająca) wreszcie serdeczność z jaką odnosili się do uczestników zjazdu.

Sprawozdawcy wszystkich pism podnosili słusznie doskonałą organizację techniczną zjazdu; stosunkowo mało pisało się o organizacji samych imprez artystycznych. Organizatorzy wyszli ze słusznego założenia, że dobry recytator udostępnia (zrozumienie) nawet najtrudniejszej poezji — ale może zbyt krańcowo stosowano tę zasadę dając bez komentarza fragment z Legionu i Fortepian Chopina na poranku dla młodzieży. Zorganizowanie w jednym czasie tylu akademii i ustalenie programów z tak wielką ilością uczestników nie jest z pewnością rzeczą łatwą: niemniej można było uniknąć paru błędów. Najważniejsze z nich to nie wyzyskanie obecności W. Woźnika podczas akademii w Cieszynie, (o czym pisał już w Sygnałach Jerzy Putrament) i wstawienie do programu poranku w Katowicach autorecytacyj jednego jedynego z pośród żyjących poetów Jerzego Pietrkiewicza. Program poetycki tego poranku to: Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Norwid i... Pietrkiewicz. Niedopatrzenie czy brak poczucia komizmu u organizatorów naraziło niepotrzebnie młodego, zdolnego poetę na to żenujące i wywołujące wesołość zestawienie. A przecież łatwo można mu było tego oszczędzić dodając do programu jeszcze parę poezyj np. wiersz o Zaolziu Jerzego Zagórskiego, który od wierszy Pietrkiewicza nie jest gorszy i wiersz Jalu Kurka „Rzecz Pospolita", który napewno jest od nich lepszy.

H. Wiel.

Redaguje młodzież akademicka
Redakcja i Administracja: **KRAKÓW, JANOWA WOLA 9, I. p.** Telefon Nr. 225-44.
Redaktor i wydawca: Bodnicki Władysław.
Drukarnia „Secesja“ Kraków, Kopernika 32. Tel. 171-48.